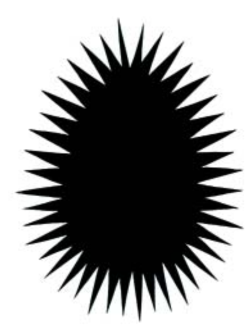
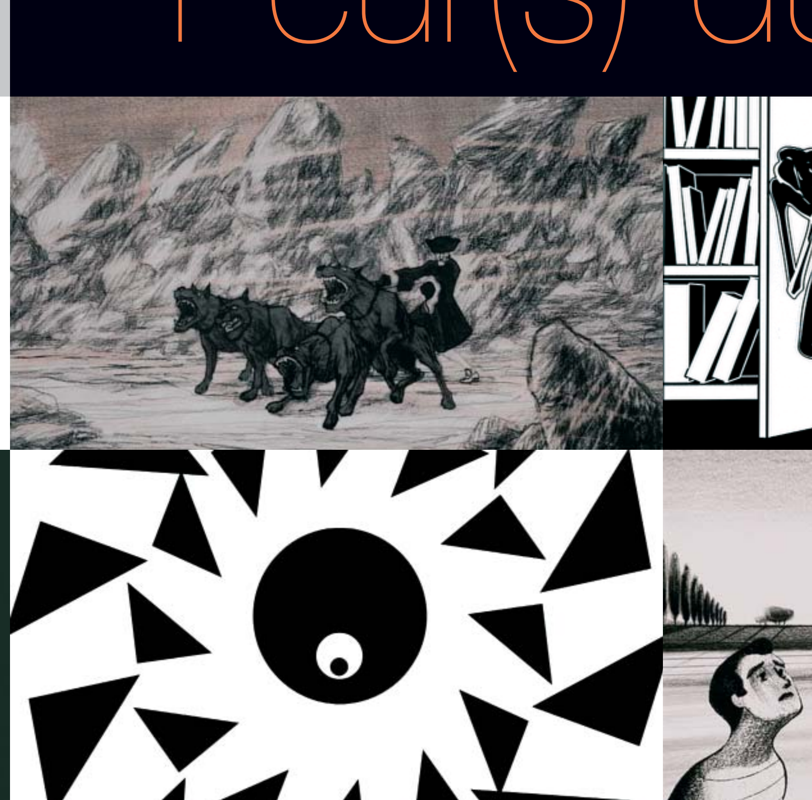
LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

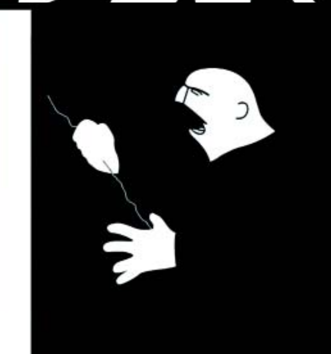
**Blutch, Charles Burns, Marie Caillou,
Pierre di Sciullo, Lorenzo Mattotti, Richard McGuire**

Peur(s) du noir









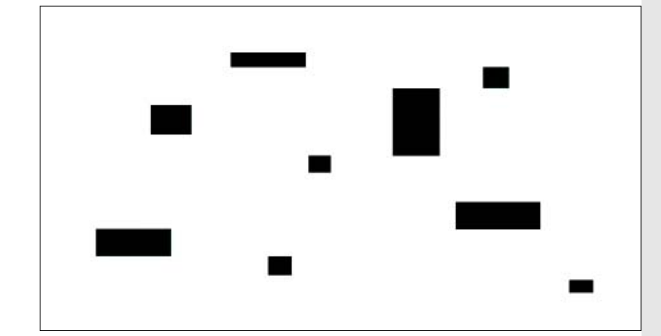


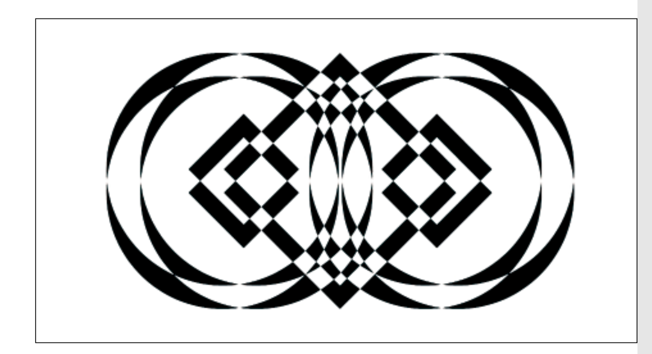
MODE D'EMPLOI

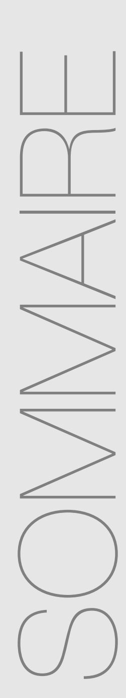
Le déroulé de ce livret suit la chronologie du travail mené par les enseignants avec les élèves.
Les premières rubriques, plutôt informatives, permettent de préparer la projection.
Le livret propose ensuite une étude précise du film au moyen d'entrées variées (le récit, la séquence, le plan…), ainsi que des pistes pédagogiques concrètes permettant de préparer le travail en classe.
Des rubriques complémentaires s'appuyant notamment sur des extraits du film sont proposées sur le site internet :
www.lux-valence.com/image



Le pictogramme indique qu'une de ces rubriques est en lien direct avec le livret.



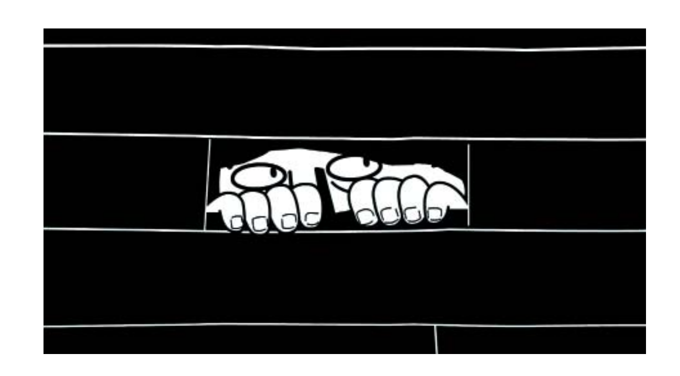




Directeur de la publication : Véronique Cayla.
Propriété : Centre National du Cinéma et de l'image animée – 12 rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél.: 01 44 34 34 40.
Rédacteur en chef : Jean-Claude Rullier : pôle d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel de Poitou-Charentes.
Rédacteur du dossier : Pascal Vimenet.
Conception graphique : Thierry Célestine.
Conception (novembre 2008) : Poitou-Charentes Cinéma, pôle d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel de la Région Poitou-Charentes. 15 rue de l'Ancienne Comédie 86021 Poitiers cedex. Tél.:05 49 55 77 00. www.cinema-poitou-charentes.fr
Adaptation de l'édition Poitou-Charentes (juin 2010) : Centre Images, pôle d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel de la Région Centre. 24 rue Renan 37110 Chateau-Renault. Tél.: 02 47 56 08 08. www.centreimages.fr

Achevé d'imprimer : septembre 2010

FICHE TECHNIQUE





Peur(s) du noir

France, 2008

Réalisation :	Blutch, Charles Burns, Marie Caillou, Pierre di Sciullo, Lorenzo Mattoti, Richard McGuire
Direction artistique :	Étienne Robial
Scénario :	Blutch, Charles Burns, Pierre di Sciullo, Jerry Kramsky, Richard McGuire, Michel Pirus, Romain Slocombe
Musique :	René Aubry, Boris Gronemberger, Laurent Perez Del Mar, George Van Dam
Décors :	Céline Puthier, Jean-Michel Ponzio
Animation :	Jean-Christophe Lie, Yves Fleury-Collet, Pieter Vanluffelen, Livia Marchand, Hoel Caouissin, Xiaohua Zhou, Lionel Kerjean, Julien Dexant
Direction de production :	Tanguy Olivier
Production exécutive :	Valérie Schermann, Christophe Jankovic, Denis Friedman, Vincent Tavier, Philippe Kauffmann
Production déléguée :	Valérie Schermann, Christophe Jankovic
Distribution :	Diaphana
Durée :	1 h 25 min
Format :	35 mm, noir et blanc (couleurs), 1:1,85
Sortie française :	13 février 2008

Interprétation

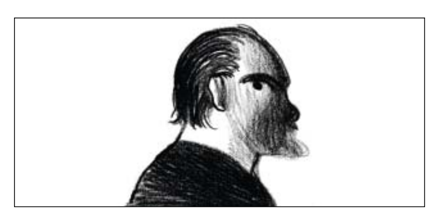
Laura :	Aure Atika
Le narrateur :	Arthur H
L'instituteur :	François Creton
Eric :	Guillaume Depardieu
La femme :	Nicole Garcia
Sumako :	Louisa Pill
Le docteur, le samouraï :	Christian Hecq

SYNOPSIS

Comme son titre l'annonce, *Peur(s) du noir* revendique sa trame scénaristique plurielle. Dès l'ouverture, un lâcher de chiens, féroces et agressifs, dont les aboiements terrifiants se perdent bientôt derrière l'horizon, mêlés aux cris de terreur de la victime, donne le ton. Sublimement crayonnés par Blutch, ils inscrivent le récit dans une traque absurde et impitoyable. Nous sommes dans une évocation sensorielle plutôt que dans un récit classique et lancés dans un jeu de piste dangereux, fantasmagorique, métamorphique où l'évocation du fantastique et de l'horreur tiendra le haut du pavé. Déclinaison onirique, *Peur(s) du noir* tresse, décline, mêle et explore, dans un écheveau foisonnant, nos peurs intimes, nos peurs secrètes, nos peurs d'antan, toutes nos phobies lentement accumulées : ce sont celles qu'inscrivent sur l'écran les lettres d'Étienne Robial, celles qu'égrène la voix insolente de Nicole Garcia, celles que content les énigmatiques morsures d'Éric et Laura, les deux personnages de Charles Burns, celles de Sumako San, digne héritière des fantômes japonais, créée par Marie Caillou, celles du monstre mystérieux que dessinent dans l'ombre la voix d'Arthur H et le crayon de Lorenzo Mattotti, celles de la maison hantée de Richard McGuire. Carrousel cauchemardesque et graphique où tous nos points de repère familiers vacillent sans cesse, au rythme des métamorphoses abstraites de Pierre di Sciullo, oscillant entre le noir de la nuit et le blanc de ce qui pourrait être la lumière…

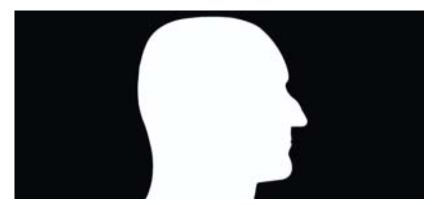
RÉALISATEURS
7 auteurs à animer


Marie Caillou


Lorenzo Mattotti


Pierre di Sciullo


Blutch


Richard McGuire


Charles Burns

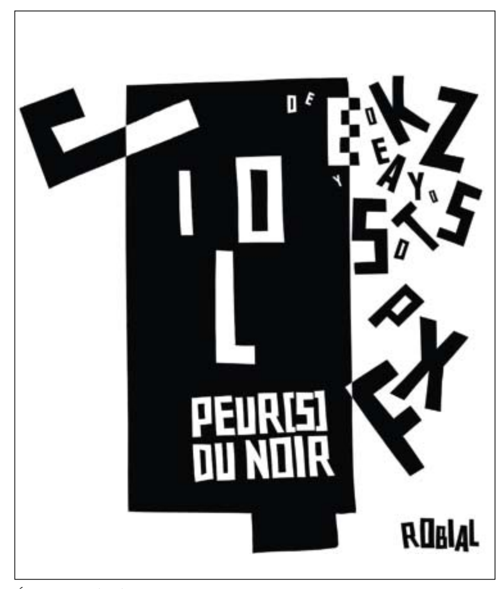
L'une des originalités du film est d'avoir été fragmentairement conçu par sept auteurs, aux sensibilités différentes, et de devoir son unité à un seul d'entre eux. Une autre de ses originalités est de reposer à la fois sur des réalisateurs aux parcours déjà riches d'une filmographie et sur des réalisateurs dont c'est la première expérience de dessin animé. Le point commun à ce collectif, dont l'origine est multiculturelle, est de provenir principalement de la bande dessinée ou de se situer dans le champ des arts graphiques. Il est aussi de se reconnaître dans des pratiques artistiques polyvalentes, où les technologies de l'informatique et le rapport aux nouveaux médias tiennent une place importante.

Parmi tous ces auteurs, le directeur artistique, **Étienne Robial**, est le plus représentatif de ce melting-pot, symbolisant parfaitement l'esprit dans lequel le film a été réalisé. Son parcours le prédispose à l'atypisme : originaire de Rouen (1945), il a eu une formation artistique à la fois en France (Beaux-Arts) et en Suisse (École des arts et métiers de Vevey). Directeur artistique, en 1970, pour les Disques Barclays, il s'est ensuite fait connaître comme cofondateur, en 1972, de Futuropolis, la célèbre maison d'édition de livres d'images et de bandes dessinées qu'il a dirigée jusqu'en 1994. Cofondateur, en 1984, de ON/OFF, société de production spécialisée dans la conception d'identité de chaîne et d'habillage d'antenne, il est devenu simultanément directeur artistique de Canal +. Les deux producteurs, Valérie Schermann et Christophe Jankovic, ont eu l'intuition que ce savoir-faire pouvait « *les aider à présenter la structure des six segments qui composent le film de manière à en faire un tout harmonieux et bien lié* ». Étienne Robial insiste sur sa pratique et son rapport au noir et blanc en BD. Outre son rôle de « médecin généraliste », il est le créateur de l'“alphabet cutter” qui structure le générique.

Dans *Peur(s) du noir*, quatre des réalisateurs se frottent pour la première fois à un véritable travail d'animation : trois d'entre eux, Blutch, Lorenzo Mattotti et Charles Burns sont très connus dans l'univers de la bande dessinée, et le quatrième, Pierre di Sciullo, est un créateur de typographie qui s'est fait également connaître par d'originales installations intégrées aux architectures urbaines.

Blutch, collaborateur de Fluide glacial depuis le début des années 1990, auteur d'une vingtaine de bandes dessinées, est peut-être l'auteur le plus représentatif de cette expérience singulière. Comme il le dit, « *Nous [étions] là à l'opposé du dessin immobile, qui ne se livre pas, qui reste toujours à décrypter, qui se dérobe. Et ce fut bien là ma principale difficulté : comment préserver le silencieux mystère du dessin statique sur le géant-écran* ». Toute sa démarche est passionnante pour cette raison qu'il a tenté de rester fidèle à son trait, plutôt grinçant et satirique, tout en intégrant les codes d'un médium qui est à l'opposé de la bande dessinée.

Lorenzo Mattotti, italien vivant depuis longtemps à Paris, malgré une grande diversité de domaines d'intérêt et de créations (études d'architecture,

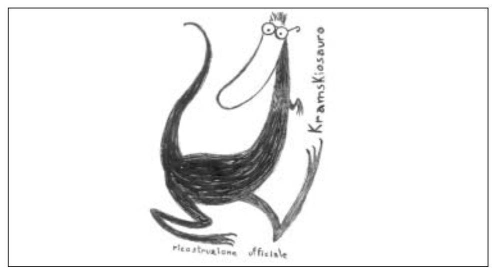


Étienne Robial

participation à de nombreuses revues graphiques, Grand Prix de Bratislava en 1993 pour Eugenio, affichiste du Festival international de Cannes en 2000, consacré par plusieurs expositions notamment à Rome et à Haarlem), se confrontait lui aussi pour la première fois au cinéma d'animation, puisque, comme il le rappelle, « *quand j'avais collaboré avec Antonioni sur le générique d'Eros, ou avec Wong Kar-Wai, ce n'était pas en tant que réalisateur* ». Son univers graphique fantastique, qui l'a notamment mené à adapter Stevenson et Collodi, trouve dans *Peur(s) du noir* un terreau fertile.

Burns, originaire de Washington (1955) où il a étudié à l'Evergreen College, école réputée d'arts plastiques, connu mondialement pour avoir participé entre autres à la revue *Heavy Metal*, avait notamment collaboré à une série en 1993 pour MTV. L'univers de son graphisme et de ses récits – ciselé, macabre, stylisant les clichés – concourt à modeler l'atmosphère d'ouverture du film.

Quant à **Pierre di Sciullo**, parisien de naissance (1961), rien dans l'original parcours qui est le sien, où prédomine une préoccupation expérimentale qui l'a mené à créer, en 1983, une revue



Jerry Kramsky


Romain Slocombe


Michel Pirus

(*Qui ? Résiste*), à inventer des polices de caractères aux intitulés facétieux (le Minimum, le Gararond…) et à systématiser ses recherches à la fois dans l'enseignement (École supérieure des arts décoratifs de Strasbourg, depuis 1997) ou dans le cadre de manifestation artistique (Nuit Blanche, 2006 Paris), ne semblait le prédisposer à réaliser une séquence d'animation. Rien, si ce n'est précisément cette capacité à jouer de la métamorphose des signes, de leurs stylisations et de leurs expressions mi-abstraites mi-concrètes.

Les deux derniers réalisateurs, Marie Caillou et Richard McGuire, outre leurs travaux graphiques, ont déjà collaboré à des réalisations animées et ont pour point commun d'avoir chacun créé un court métrage d'animation dans *Loulou et autres loups*, déjà produit par Prima Linea Production, et d'avoir été tous deux pensionnaires de la Maison des auteurs d'Angoulême pour développer leur travail sur le film.

Marie Caillou, jeune réalisatrice originaire de Montbéliard, est connue, elle, pour ses dessins de presse et de publicité "vectoriel", d'inspiration "manga". Sa renommée est grande au Japon. Candidate naturellement désignée pour participer à cette nouvelle aventure, l'univers japonisant qu'elle introduit est l'un des facteurs de déstabilisation du spectateur.

Quant au New-Yorkais **Richard McGuire**, il est un créateur inventif sachant manier crayon, découpage et outils informatiques. Il avait fait sensation en juin 2000 pour sa proposition d'habillage de la chaîne PBS-Kids, raflant consécutivement sept prix durant le Festival TV Promax/BDA de La Nouvelle-Orléans.

Il faudrait encore adjoindre à ce collectif la collaboration des trois scénaristes que sont Jerry Kramsky (plume de Mattotti), Romain Slocombe (écrivain et dessinateur spécialisé sur le Japon et dont Marie Caillou dit qu'elle s'est inspirée de ses photos pour les scènes de l'hôpital) et Michel Pirus (qui a épaulé Richard McGuire), pour que le noyau créateur du film apparaisse en toute clarté.

Jeu de piste

L'un des intérêts de *Peur(s) du noir* est d'offrir une grande palette d'entrées qui peut être sollicitée de diverses manières. Identifier et mieux connaître le style de chaque dessinateur incitera à opérer des rapprochements avec tel ou tel de ses travaux antérieurs, à se renseigner sur les sources graphiques dont chacun se réclame et à construire, au final, une généalogie imaginaire de cet ensemble. Dans cette construction virtuelle, la consultation et la découverte des ouvrages des réalisateurs – notamment des derniers albums de Mattotti (*Chimère*), Blutch (*La Beauté*), di Sciullo (*Oui*), Burns (*Black Hole ; Permagel*) – ouvrent un vaste champ où la création graphique est à l'honneur (voir Bibliographie).





Dans un autre registre, celui de la thématique de la peur, il pourrait être passionnant d'obtenir des réactions à chaud. Quelles peurs évoque le film ? Elles sont de nature si différentes (animalité, sauvagerie, prédation, douleur, dévoration, maladie, accident, manipulation, attente, cauchemar, folie, viol, sang, pulsion sexuelle, contrainte, perversion, enfermement, nature, surprise, impromptu, revenants, monstruosité des choses et des objets, nuit, gouffre, dérobade de l'espace, délitement, effacement, oubli, solitude, noir, inconnu, étranger, perte, mort, vide, soi-même…) que leur catalogage peut nourrir de nombreuses réflexions.



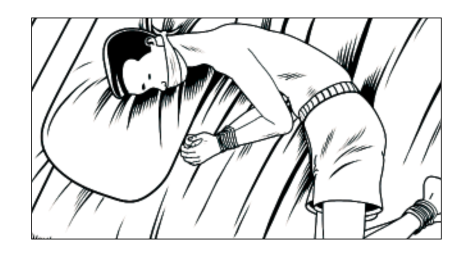


Enfin, *Peur(s) du noir* est aussi un jeu de résonances stylistiques avec l'histoire du cinéma d'animation. Découvrir, par exemple, la démarche et certaines œuvres d'abstraits allemands, tels Hans Richter ou Oskar Fischinger ou celle d'un auteur contemporain, qui lui aussi sollicite les imaginaires du spectateur pour les faire participer activement à l'interprétation des images en mouvement, tel Paul Driessen, serait une autre manière d'enrichir les regards (voir Bibliographie).







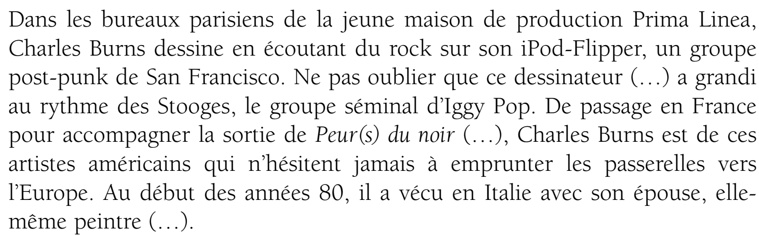




PORTRAIT

Le grand Charles





Dans les bureaux parisiens de la jeune maison de production Prima Linea, Charles Burns dessine en écoutant du rock sur son iPod-Flipper, un groupe post-punk de San Francisco. Ne pas oublier que ce dessinateur (…) a grandi au rythme des Stooges, le groupe séminal d'Iggy Pop. De passage en France pour accompagner la sortie de *Peur(s) du noir* (…), Charles Burns est de ces artistes américains qui n'hésitent jamais à emprunter les passerelles vers l'Europe. Au début des années 80, il a vécu en Italie avec son épouse, elle-même peintre (…).

Les critiques français disent de lui qu'il est le plus européen des Américains. Ils disent aussi que son génie est unique. Il semble ainsi se dessiner une relation passionnelle entre le public français et cette œuvre aux inspirations profondément américaines. Un lien organique, peut-être. « *J'ai grandi en lisant Hergé, ce qui n'est pas vraiment habituel pour un Américain. Mes parents m'avaient offert les albums de Tintin en anglais, alors que j'étais encore tout petit, je pouvais à peine lire ! Plus tard, j'ai découvert Swarte, Tardi. La bande dessinée franco-belge m'a toujours influencé.* » Révélé dès 1981 par Art Spiegelman, le créateur de *Maus*, Burns apparaît deux ans plus tard dans les pages d'*Heavy Metal*, version américaine de *Métal hurlant*, avec le premier d'une longue série de personnages déviants, le détective à l'allure de catcheur mexicain El Borbah. Ces courts récits, aussi implacables que ceux écrits par Harvey Kurtzman pour les comics des années 50, vont aussitôt fasciner Jean-Pierre Dionnet. En 1985, l'humanoïde en chef de *Métal* publie en France le premier album de l'Américain. Aujourd'hui, l'auteur de *Black Hole*, roman graphique récemment achevé qui constitue son œuvre maîtresse, est vénéré par les plus de 40 ans (…) comme par les moins de 20 ans, attirés par la noirceur de son univers, le souffle de sa narration, son talent protéiforme.

Si le point de gravité de son œuvre reste la bande dessinée, Burns éprouve parfois le besoin d'échapper à cette dure discipline de coureur de fond. Au gré des vents. « *Un jour, je reçois un appel : "Pourriez-vous nous envoyer votre portfolio ? Nous sommes intéressés par votre travail pour une pochette d'album." Dans le passé, je n'avais jamais décroché un travail en envoyant un portfolio, donc je réponds : "Non, je n'envoie pas de portfolio." Et le type me lance : "Mais c'est pour Iggy Pop." Wow ! OK ! Donnez-moi votre adresse !* » Inutile de préciser que la pochette de l'album *Brick by Brick* reste l'une des plus percutantes de la discographie de l'Iguane…

Sa participation au projet cinématographique *Peur(s) du noir* participe de cette activité créatrice irriguée par le hasard et le désir. « *Je connais Lorenzo Mattotti depuis vingt ans, Richard McGuire depuis longtemps aussi. J'admire Blutch. J'avais envie de travailler avec tous ces artistes. Mes motivations étaient à la fois d'essayer quelque chose de nouveau et de travailler un projet à plusieurs mains.* » Une opportunité rare dans le monde de l'audiovisuel. « *Les producteurs voulaient vraiment que chaque artiste soit totalement impliqué dans chaque aspect de la réalisation. Story-board, écriture, musique, direction, travail avec les acteurs, montage. Ils voulaient vraiment que chaque segment soit le travail de l'artiste, ce qui n'était pas précisément une conception commerciale typique.* » À l'arrivée, une expérience singulière. « *Ce film ne ressemble à rien de déjà vu. Il est vraiment l'œuvre de tous les artistes, comme la voix de chacun.* » Sans cesse en mouvement créatif, ce maître incontesté du noir et blanc se lance déjà un nouveau défi : « *Ma toute première BD en couleurs ! Pour moi, c'est très nouveau et intéressant de réfléchir à la couleur. Je le fais dans le style d'un album franco-belge. Pour vous, c'est normal, mais pour moi, c'est exotique !* »

José-Louis Bocquet (avec Laetitia Lacour), *Le Figaro magazine* n°63, 9 février 2008

GENÈSE

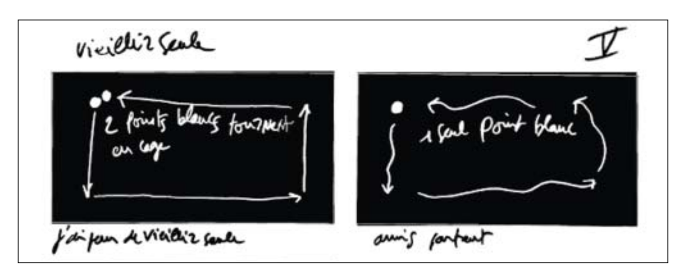
Un pari de producteurs

À l'inverse de nombreuses productions d'animation françaises où l'auteur propose un sujet aux structures de production et aux institutions pour le soutenir, *Peur(s) du noir* est né d'une proposition des deux producteurs de Prima Linea Productions, Valérie Schermann et Christophe Jankovic, férus depuis longtemps de bandes dessinées, à des auteurs internationalement connus. Et cette proposition, toute théorique qu'elle fût à ses débuts, a engendré un processus de création original sur plusieurs plans. Ce cas de figure particulier mérite donc examen, d'autant que Prima Linea, dont le siège est à Paris et le studio à Angoulême, a donné à cette production, soutenue par la Région Poitou-Charentes, un caractère à la fois régional et international (États-Unis, France, Belgique, Chine).
Comme le rappelle Valérie Schermann, « *au début, nous voulions créer une série pour la jeunesse à partir des histoires effrayantes de Robert Louis Stevenson, Jack London ou Edgar Allan Poe. Mais c'était impossible à faire financer par les chaînes…* » Ce rappel préliminaire est intéressant pour trois raisons : ce qui préexiste est une idée de série animée ; la thématique envisagée est focalisée sur une adaptation potentielle de trois auteurs complexes (et qui ont nourri des ruptures dans l'histoire du cinéma d'animation) ; l'affirmation de l'impossible participation des chaînes à ce projet ne précise pas si elle est due aux coûts des droits ou au rapport inhabituel que suppose l'idée de série avec la thématique annoncée (ce qui est le plus probable).
L'idée de série était donc ici implicitement fondée sur l'idée d'un traitement successif de nouvelles, genre le plus pratiqué par les trois auteurs nommés, et sur l'idée de la relation thématique de leurs univers, une certaine fantasmagorie. On retrouvera le principe de traitements successifs d'une même fantasmagorie dans *Peur(s) du noir*, mais délivré de la contrainte de l'adaptation.
Christophe Jankovic évoque le second point de départ du projet : « *Dans* Loulou et autres loups*, nous avions travaillé avec Richard McGuire sur un film d'animation quasi abstrait où les personnages sont vus du dessus tandis que leurs ombres au sol permettent de comprendre l'action. En prolongeant cela, dans nos discussions avec Richard, nous nous sommes dits que ce serait passionnant d'utiliser encore l'animation abstraite mais pour faire peur cette fois.* » - deux indices d'un ordre différent. Le premier, essentiel, annonce le point de vue commun, tous styles confondus, des réalisateurs de *Peur(s) du noir* : principe de distanciation graphique, sorte de point de vue zénithal, qui nous plonge froidement dans l'idée d'un effroi mais nous en protège aussi, évitant toute identification directe aux protagonistes. Le second (l'abstraction), plus circonstanciel, jouera dans la construction du récit un rôle de trait d'union métamorphique.



Blutch, indication d'animation

Il y a encore, dans cette genèse, deux autres particularités : celle « *de faire intervenir [des] grands dessinateurs de bande dessinée qui nous sont proches dans la création d'un film d'animation* » (Christophe Jankovic) *et celle de constater que les auteurs « qui étaient tentés par la réalisation nous ont envoyé leurs idées sous la forme de superbes crayonnés en noir et blanc* » (Valérie Schermann). Cette dernière conclut : « *Quand nous les avons découverts, il est devenu évident que le film devait être conçu en noir et blanc pour garder cet impact visuel. Nous avons d'ailleurs changé de titre à ce moment-là…* » Il y a donc un double retournement de la doxa en usage parmi les producteurs de films animés : la bande dessinée est sollicitée non en tant que medium à réexploiter mais en tant que pratique à confronter à la règle du cinéma ; il y a volonté d'un travail direct sur l'origine du dessin, sur le *rough*[1], et donc renoncement à la couleur, affirmation du noir et blanc. Comme le rajoute Christophe Jankovic, « *le noir et blanc (…), c'est le dessin dans sa pureté !* ».
Dans le courant de l'année 2003, l'aventure a commencé et plusieurs auteurs ont été approchés pour participer à ce projet intitulé alors *Même pas peur* ou *Fais-moi peur*. *Peur(s) du noir*, titre qui s'est imposé lorsque les premiers dessins d'approche ont été envoyés à Prima Linea Productions, est une idée graphique d'Étienne Robial. Tous les auteurs contactés ont dit après-coup à la fois leurs séductions pour la thématique, pour son caractère mature, et pour la nature ouverte du projet – puisque chacun avait la possibilité d'introduire une obsession singulière.



Pierre di Sciullo, extrait d'une planche de storyboard

Fin 2003, débutait le travail d'écriture par les auteurs ayant répondu présents, tandis que s'achevait le pré-développement du film. En 2004, chacun s'est donc attelé à son récit, qui, tel Mattotti, planchant à partir d'une bande dessinée réalisée antérieurement avec Jerry Kramsky (*Il Santo Coccodrillo*), qui, tel McGuire, abandonnant un premier récit macabre (*La Main*) pour construire avec Michel Pirus l'histoire de sa maison hantée, qui, tel Burns, réexplorant la thématique d'une de ses premières bandes dessinées (*Je reproduirai*), qui, telle Marie Caillou, envisageant deux pistes de "genre" (série B américaine ou films d'épouvante japonais) avant de s'engager dans un scénario original, qui, tel di Sciullo, créant par son graphisme abstrait un personnage off qui soliloquerait « *en évoquant ses petites et ses grandes peurs* », qui enfin, tel Blutch, « *au début [tournait] déjà autour d'une espagnolade…* ».
Le travail d'écriture étant achevé, les premiers story-boards et les premières approches de personnages réalisés, le CNBDI d'Angoulême durant le Festival de la bande dessinée en janvier 2006 accueillait une exposition du *work in progress*. Suivaient près de vingt mois de pré-production et de production avant que le film ne soit présenté en avant-première au Festival du cinéma de Rome, fin 2007, puis au Festival de bande dessinée d'Angoulême, avant sa sortie officielle en France et au Benelux en février 2008. Sélectionné à ce jour dans plus de 40 festivals internationaux (Rotterdam, Sundance, Bruxelles, Annecy…), il a déjà été récompensé en Allemagne et en Corée.

1) Le *rough* est une esquisse, un projet dessiné.

DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

1. Le générique, dans un jeu très scandé de lettres blanches et orange sobrement découpées sur fond noir, d'apparition et de disparition de fragments de mots, de clignotements passagers, parallèles à une trame musicale de suspense, hitchcockienne et burtonienne, dévoile progressivement sur la nuit de l'écran les noms de ceux qui ont fait le film, jouant cinq fois d'allers-retours au titre décliné fantomatiquement…

2. (00:02:23) Dans un paysage désolé et rocailleux, traité comme au fusain, apparaît, gros plan, une meute de quatre chiens hargneux. Leurs aboiements, leurs souffles courts prédominent jusqu'à ce qu'ils grognent à la vue d'un lapin esseulé. La fuite éperdue de celui-ci permet d'élargir le plan. Les chiens sont tenus en laisse par un vieillard osseux, bossu et antipathique, attifé comme un marquis du XVIIIe siècle. Lorsqu'un jeune garçon sort d'une anfractuosité rocheuse pour observer la scène, le vieillard lâche l'un de ses chiens sur lui. L'enfant fuit, épouvanté, au-delà de la ligne d'horizon. Seul son hurlement lointain témoigne d'une fin tragique…

3. (00:04:19) Tandis que se métamorphosent les premières images abstraites et symboliques du film, la voix *off* de la narratrice, Nicole Garcia, de manière distancée et ironique, entame un inventaire de nos petites et grandes peurs contemporaines…

4. (00:05:14) Récit en *flash-back* et en 3D noir et blanc d'Éric, étrange homme alité, qui revit son histoire de jeune garçon et sa rencontre, un jour, avec un curieux insecte, aux formes humanoïdes. Capturé, celui-ci lui a échappé, le laissant, jusqu'à ce qu'il fut jeune homme, dans un curieux malaise… Jusqu'au jour où Laura, une jeune femme séduisante, entre dans sa vie, pour son malheur. Éric se remémore la métamorphose étrange qu'a subie son amante jusqu'à ce qu'il devienne son prisonnier et qu'elle utilise son corps comme matrice reproductrice de l'insecte rencontré jadis…

5. (00:22:23) Suite de l'inventaire de nos peurs contemporaines : peur de la mort, peur de l'absence de conscience politique…

6. (00:23:44) Retour à la meute des chiens, qui ne sont plus que trois et qui pénètrent, avec leur sinistre maître, dans une ville ancienne. Celui-ci lâche un nouveau chien sur un ouvrier. Ses compagnons, épouvantés, l'abandonnent…

7. (00:25:05) Poursuite de l'inventaire des peurs : successivement sont interrogées celles de la médiocrité et de la pureté…



8. (00:25:38) Première partie du récit d'épouvante de la jeune Sumako San, sur un mode très manga pour enfants sages. Sumako, attachée sur un lit d'hôpital, semble plongée dans un cauchemar à la vue de la seringue du médecin. Des traces de sang au sol, une ambulance, l'écolière se promène dans un paysage paisible. Elle est la petite nouvelle de la classe. Elle habite une vieille maison près du cimetière, dit-elle, ce qui semble réveiller la méchanceté de la classe à son encontre. Le cri qu'elle pousse à la suite des tortures que lui font subir ses nouveaux camarades la ramène sur son lit d'hôpital, candidate pour une nouvelle piqûre, soumise à l'injonction du médecin d'« *aller au bout de son rêve* »…

9. (00:30:05) Une Carmen exécute une gracieuse espagnolade. Sa danse est soudainement interrompue par les aboiements des deux chiens du sinistre vieillard. Un nouveau chien est lâché. La malheureuse est violentée sous le regard sadique de l'homme, qui repart, guilleret, avec son dernier chien…

10. (00:31:46) Tandis que nous retrouvons Sumako San, à la sortie de l'école, qui croise dans une forêt sombre la tête du fantôme du Samouraï dont l'avaient menacée ses camarades puis se réveille de nouveau sur le lit d'hôpital, libre enfin de tous liens. Libre ? Rien de moins sûr. Dans une salle adjacente sont rangés dans des bocaux des membres de personnes qu'elle connaît. Son propre cerveau flotte dans une solution liquide. Son épouvante fait choir un bocal d'où jaillit la tête du Samouraï et une substance noire qui l'envahit tout entière. La voici de retour chez elle… et à l'un de ses points de départ, attachée à son lit d'hôpital et livrée aux bons soins du terrible Docteur…

11. (00:38:53) Retour à l'inventaire des peurs : celle du délitement, de l'impuissance, de l'existence, de l'homme…

12. (00:40:20) Dans une atmosphère de clair-obscur se déploie dans un décor à l'italienne un nouveau récit fantastique fait de mystérieuses disparitions, de recherches et de battues, où le narrateur, à la recherche d'un ami disparu, s'égare dans le brouillard. Celui-ci, progressivement, est assimilé, dans l'esprit du narrateur à la créature monstrueuse que traque le village. Le garde-chasse en chef lui tend un piège et se met à l'affût. Corps surréaliste surgi du ciel, le monstre, mi-crocodile mi-dragon, est sanctifié par les officiants de la paroisse. Lorsque le narrateur est réveillé, quelque temps plus tard, en pleine nuit par un étrange souffle, il acquiert la certitude que son ami est lui aussi descendu des nuages…

13. (00:53:13) Les silhouettes du dernier chien et de son maître se profilent sur les murs d'une cité improbable. Le chien contemple son image dans un miroir tandis que le vieillard danse une sorte de bourrée. Le chien se retourne soudainement contre lui et le dévore. Sonne le glas…

14. (00:54:43) L'inventaire des peurs se clôt sur une interrogation de l'altérité et sur une moquerie amusée des travers contemporains…

15. (00:56:46) C'est dans le vent et un temps neigeux que se boucle le film. Un homme venu du froid, silhouetté par un graphisme très stylisé, frappe au carreau d'une maison isolée et déserte. Espace d'illusions optiques, parfois proches d'effets propres aux anamorphoses, la maison se révèle vivante et hantée, au grand dam de son visiteur, que la blancheur de l'hiver efface de l'écran. Fondu au noir.

FIN

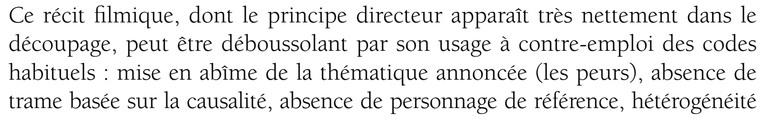
16. (01:13:06) Générique de fin, truffé de croquis de rappel et d'un épilogue vocal ironique (01:18:56).



ANALYSE DU RÉCIT

Le récit dispersé





Ce récit filmique, dont le principe directeur apparaît très nettement dans le découpage, peut être déboussolant par son usage à contre-emploi des codes habituels : mise en abîme de la thématique annoncée (les peurs), absence de trame basée sur la causalité, absence de personnage de référence, hétérogénéité des regards graphiques et esthétique cantonnée au noir et blanc. Ce choix fonde sa radicalité, son refus de composer avec un habitus. Il est proposition en soi d'un autre mode de récit. À quelle nature de récit sommes-nous donc confrontés ?





L'absence de causalité apparente, interne au récit, implique-t-elle une lacune propre au récit qui se serait contentée d'un bout à bout grossier, d'un récit à sketches ? L'hypothèse semble peu probable tant le simplisme et la maladresse de cette « solution » irait à l'encontre de la précision qui habite tout le film. Il serait donc bien plus pertinent de considérer la trame du découpage comme le décalque d'un vagabondage de l'esprit, d'une rêverie, d'un jeu de fantasmes…

Cette absence de causalité, ce principe de semi coq-à-l'âne, ressemble plus à un enchaînement d'instances ou d'archétypes, de lieux ou de topiques – au sens psychanalytique du terme : l'Homme aux chiens, intitulé presque freudien, est le paradigme de tous les récits du film… Tous sont des récits exploratoires de diverses phobies : celles des corps, des insectes, du sang, de la piqûre, des liens, de la sexualité, de la paternité, de l'identité, du vide, de choses dissimulées… L'imprécision, à un moment donné, y devient essentielle. Le découpage répond à cette logique qui est celle de la pensée et de la divagation de ses perceptions, qui sollicitent l'inconscient. Dans ces instances de récit, les personnages ne sont que des archétypes, des spectres presque sans consistance, aux identités multiples…

Cette dispersion ou cette hétérogénéité est à la fois celle de la thématique et celle du graphisme. Elle est aimantée au principe décrit. Mais elle existe aussi en tant que « morceaux » spécifiques de focalisation sur : la peur du loup, la phobie adolescente du corps féminin, la fascination de la possession hystérique, l'illusion métamorphique. De ce point de vue, le film fait un « travail » sur la notion de peur et n'est pas, du fait de ses variations, un simple film d'épouvante : il en joue, mais s'en distancie en même temps. Et ce « travail » est « vectorisé » et identifiable, de façon très cohérente, par la multiplication des styles graphiques. Malgré leurs divergences visibles, tous convergent. Mais vers quoi ?

Si ces morceaux alimentent une mise sous tension de nos sens et une attente un peu crispée sur ce qui va surgir, l'impression générale qui peu à peu s'installe ne se limite pas à ce suspense. Jouant le rôle de compartiments, ils constituent un train-fantôme qui traverse tout le film…

Et, à notre insu, une identification se produit peu à peu non à un personnage mais à une sensation d'ensemble qui ressemble au malaise éprouvé lorsque l'on sort d'un cauchemar. Le réel s'en trouve altéré : malaise… dans la civilisation. Les monstres que crée le film n'en rappellent-ils pas d'autres dont la symbolique a hanté nos sociétés modernes : les robots et les hallucinés du cinéma expressionniste allemand, les monstres antédiluviens du cinéma américain de l'avant-guerre, les apprentis sorciers des années 50 ? A notre insu, quels signes nous adressent ces nouveaux monstres ?

Parallélisme

L'une des difficultés d'appréhension du film est la nature de son récit, qui en fait à la fois un film fantastique, un film d'épouvante et un film introspectif. Comment permettre aux élèves de s'approprier et de comprendre complètement ce mode narratif ? Peut-être en revenant sur les origines du projet des producteurs, notamment en allant voir du côté des nouvelles d'Edgar Allan Poe et de Robert Louis Stevenson, pour mettre en évidence leurs ambivalences. Un autre angle d'approche, qui serait probablement plus familier pour les élèves, consiste à établir un double parallélisme entre le film et quelques bandes dessinées conçues par certains des réalisateurs du film, autour de cette même problématique du récit ambivalent. Le parallélisme se jouera alors à la fois autour du mode récitatif, des thématiques abordées et de l'incarnation graphique. Lorenzo Mattotti, par exemple, a notamment publié deux bandes dessinées, *Le Pavillon sur les dunes* (1992) et *Docteur Jekyll et Mister Hyde* (2003), pour cette dernière co-écrite avec son scénariste Kramsky, toutes deux adaptées de Stevenson.





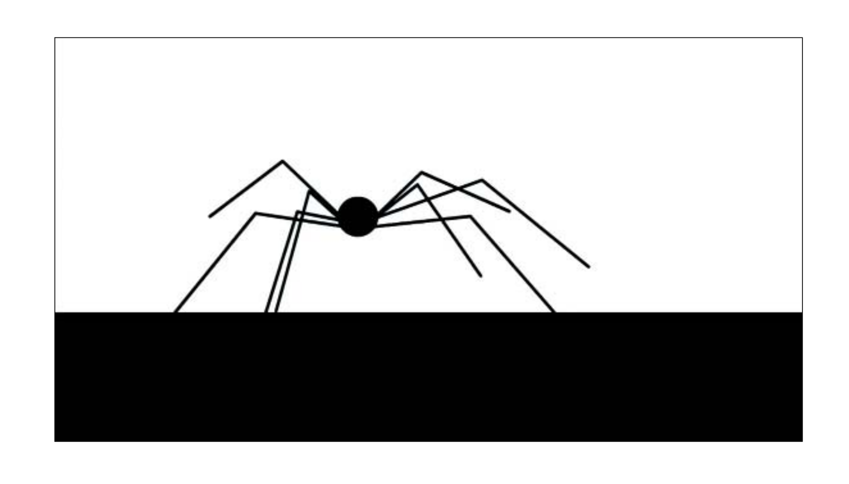


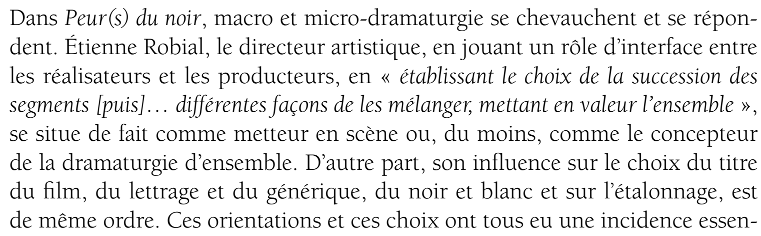




MISE EN SCÈNE

Chorégraphie de la peur





Dans *Peur(s) du noir*, macro et micro-dramaturgie se chevauchent et se répondent. Étienne Robial, le directeur artistique, en jouant un rôle d'interface entre les réalisateurs et les producteurs, en « *établissant le choix de la succession des segments [puis]… différentes façons de les mélanger, mettant en valeur l'ensemble* », se situe de fait comme metteur en scène ou, du moins, comme le concepteur de la dramaturgie d'ensemble. D'autre part, son influence sur le choix du titre du film, du lettrage et du générique, du noir et blanc et sur l'étalonnage, est de même ordre. Ces orientations et ces choix ont tous eu une incidence essentielle sur l'impression que laisse le film au final, notamment sur sa rythmique et son esthétique générales. Étienne Robial apparaît donc comme le chorégraphe de cette partition à plusieurs mains.



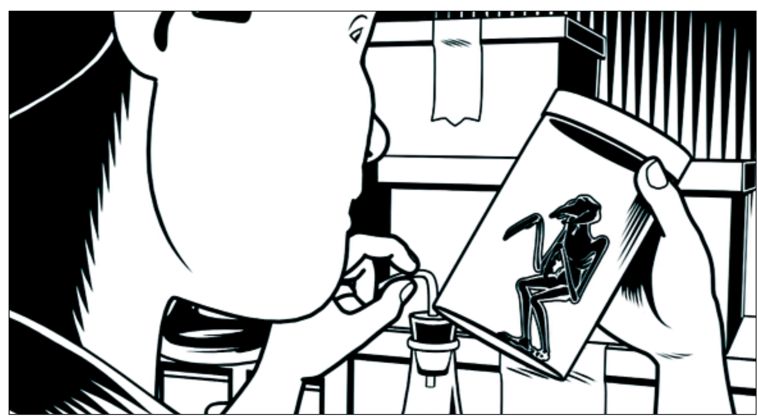
Le choix qu'il a opéré sur l'ordre de succession des séquences, sur le caractère récurrent des scènes de l'Homme aux chiens et de l'énumération notamment, crée une tension et un rythme particuliers qui participent à la montée de l'impression de malaise. Il y a quelque chose à la fois de séduisant et d'inconfortable dans les ruptures que nous impose ce choix. Nous ne sommes jamais installés pour longtemps dans telle ou telle ambiance, dans tel ou tel espace. Parfois, nous voudrions nous attarder ou, au contraire, échapper au caractère lancinant ou angoissant de tel ou tel passage. Mais, comme dans les rêves ou les cauchemars, la sensation se modifie à notre insu, nous laissant face à des impressions d'inégales durées. Notre inquiétude de spectateur est travaillée par ces inégalités spatio-temporelles, qui alimentent l'angoisse sourde que le film diffuse : nos codes et nos points de repère habituels pris en défaut, nous n'avons d'autres possibilités que de nous laisser entraîner par ce flux heurté et imprévisible…

Comme dans les rêves aussi, notre raison est sidérée, comme mise entre parenthèses, essayant vainement de se défendre avec indignation : pourquoi l'Homme aux chiens, qu'est-ce qui justifie vraiment le récit d'Éric, et celui de Sumako San, et tous les autres ? D'où vient l'outrance de cette réalité ? Au nom de quoi devrions-nous subir ce fatras d'élucubrations ? Mais ce rationnel est évincé avant même que de pouvoir se faire entendre et se trouve, subrepticement, mis en demeure de se contenter des situations données et de se laisser happer par leurs dramaturgies internes, leurs micro-dramaturgies. Tout à coup, nous nous surprenons à craindre et à souffrir, à l'instar d'Éric, de Sumako ou de l'homme de la maison hantée. Nous refusons l'ineptie de nous reconnaître en eux. Et pourtant, nous sommes dans l'appréhension de ce qui pourrait survenir. Nous vivons les tensions et relâchements qu'induisent tous ces récits comme une glissade incontrôlée sur des montagnes russes dont personne ne nous avait signalé l'existence…

Ce mécanisme, manipulatoire, dont nous ne pouvons analyser le schème qu'a posteriori, constitue l'armature principale de la mise en scène, son squelette. Il est par ailleurs enrichi d'autres éléments, qui à la fois l'occultent et le renforcent, achevant de perturber nos sens. Ces éléments sont comme la signature singulière de *Peur(s) du noir*. Ils alimentent le sentiment de dépaysement et d'étrangeté dans lequel nous sommes plongés. Ils appartiennent à trois catégories distinctes, dont deux sont spécifiques au dessin animé.

Le premier, qui est de toutes les mises en scènes, est l'ambiance sonore. Dans *Peur(s) du noir*, cette bande sonore, basée sur une trame musicale rythmée, gutturale et primitive, constituée par un ensemble de cordes, de vents et de percussions, et combinée à un hyperréalisme du bruitage, épouse à la perfection les méandres et les ruptures du récit. Elle contribue hautement par ses rétentions, ses jeux sur des silences brutalement rompus, ses effets de réverbérations, de chuchotis, de rumeurs, de craquements, de grincements, de sifflements ou de souffles, à donner corps à l'aspect spectral du film. Les deux









autres, plus singuliers, les graphismes et la dramaturgie chromatique, ouvrent sur les sentiers infinis de l'étrangeté, achevant le processus de déréalisation qu'effectue le film. C'est dire que ces deux particularismes nous arrachent aussi sûrement au réel que la tête du samouraï Adjimé qui jaillit de son bocal…

Dès lors, la diversité des graphismes, tout en instaurant des compartimentations narratives, devient exploration de fantasmagories singulières dont le dénominateur commun, sur le plan thématique, est phobique. Ces fantasmagories agissent comme des révélateurs en ressuscitant et en réinventant, malgré des graphismes très différents et innovants, et malgré leur appartenance première au territoire de la bande dessinée, la gestuelle primitive du cinéma d'animation, et à vrai dire du cinéma tout court, introduisant même dans chacun des cas un « *dérèglement du fonctionnement traditionnel de la machine cinématographique* »[1] .

Et ce travail des graphismes, qui sape nos certitudes et nos propres représentations, est amplifié dans cette fonction par la dramaturgie chromatique qui les unit tous. Celle-ci constitue à elle seule la signature de toute la mise en scène, fonctionnant à la fois comme symbolique générale et comme traits d'union multiples et métamorphiques entre les séquences. Sa symbolique d'ensemble, qui croise aussi des territoires antérieurs – principalement ceux de l'expressionnisme –, repose sur un principe diachronique qui lui fait ouvrir le film au noir pour le fermer au blanc, affirmant ainsi son principal parti pris esthétique. Ses traits d'union multiples mettent en évidence, quant à eux, la richesse expressive des combinaisons suscitées : le rapport du noir au blanc, envisagé dans tous ses états, produit un bouquet de sens, hors de portée de la bande parole, laissant aux peurs tout le champ libre et muet d'une expansion communicative.

1) *La Lettre volante, quatre essais sur le cinéma d'animation*, Hervé Joubert-Laurencin, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1997.

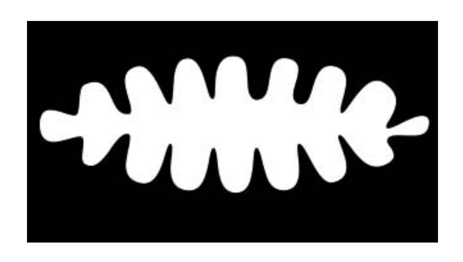
Les codes spécifiques du cinéma d'animation

Souvent, la question revient, tant du côté des professeurs que des élèves : comment analyser un film d'animation ? Que doit-on retenir ?

Le travers le plus commun, et qui est souvent contre-productif, est de ne s'intéresser qu'à sa technique, et donc de présupposer que la spécificité du film et l'analyse qu'on en fera reposent principalement sur cette technique. C'est évidemment partir d'un postulat que de nombreux films d'animation ont démenti dans l'histoire. Ces derniers ont été appréciés avant tout en tant qu'œuvres dotées de certaines spécificités, dont les techniques étaient au service du propos.

Pour cette raison, tout film d'animation peut être appréhendé comme tout film, avec les outils d'analyse que l'on emploie habituellement (scénario, thématique, esthétique, jeu des personnages, et mise en scène). Mais il ne faut jamais oublier lorsqu'on aborde cette dernière que les plans du film ne reposent pas sur une captation directe ou indirecte du réel mais sur une création singulière (dessin, découpage, volume, effets 2D, 3D, etc.) et que ces créations, très subjectives, créent ou non un point de vue et génèrent ou pas une esthétique.

Il en découle que la mise en scène de tout film d'animation dépend de la singularité de son dessin et de son esthétique, autant de signes liés aux arts plastiques, et qui méritent décryptage…











PERSONNAGES ET COMÉDIENS

Du trait à la voix

Bien que *Peur(s) du noir* soit un film qui privilégie un enchaînement de récits fantômes, les personnages qui le traversent, même lorsqu'ils ont toutes les caractéristiques du zombie, n'en sont pas moins complexes. Chacun d'entre eux a une histoire, un *background* généalogique, et est passé par une longue phase d'élaboration au cours de laquelle les réalisateurs ont entretenu avec eux des rapports très tenus, avant de s'impliquer, auprès des comédiens qui en incarnent les voix, dans une véritable direction d'acteur.

Aucun des personnages n'assume dans le film le rôle de personnage référentiel, de héros. Mais, cependant, chacun d'eux est susceptible de solliciter notre imaginaire et de provoquer certaines identifications.

L'une des spécificités de cette incarnation est de dépendre de six approches différentes. Si personnage central il y a, ou du moins fil conducteur, il faut se tourner du côté des expériences de Pierre di Sciullo ou de Blutch, puisque la voix de la narratrice et le personnage de l'Homme aux chiens sont les deux seuls personnages récurrents du film.

La difficulté à laquelle se heurte di Sciullo est probablement la plus forte : il s'agit de construire un personnage, c'est-à-dire de faire croire à sa réalité de narrateur (qu'on ne verra jamais), à partir d'un point de départ qui est plutôt schizoïde : « *Rapidement, j'ai pensé mettre le spectateur face à l'indécision d'un personnage qui soliloque en énumérant ses petites et grandes peurs…* » Le personnage central est donc « indécis » et soliloque, et cette expression off s'incarnera par « *la cristallisation de ses images mentales, ou des images que ces mots nous suggèrent* ». Chez di Sciullo, on comprend que cette élaboration du personnage soit passée par un jeu d'aller-retour serré entre écriture du texte et vocabulaire graphique attentif à son ton et à sa rythmique. A un moment donné, dans le bonus du DVD (voir Bibliographie), di Sciullo, significativement, laisse entendre sa maquette de voix *off* (sa propre voix), sur le texte d'ouverture de la narration. L'écart entre son timbre de voix (assez étouffé), sa diction, ses intonations et ceux de Nicole Garcia, choisie au final, est saisissant. L'idée, essentielle, de passer d'un narrateur à une narratrice devient, rétrospectivement, fondatrice de toute une partie de l'ambiance du film et donne, au final, raison à di Sciullo qui affirme que ce processus particulier « *n'empêche pas de s'identifier au personnage, de suivre ses pensées* » et ajoute que « *le noir et blanc contrasté, sans gris, convient à ce contexte* ».

Avec Blutch et son Homme aux chiens, il y a une genèse qui repose plutôt sur une intuition de la nature du dessin et de son futur mouvement et d'un personnage dont la biographie aurait surgi des limbes de la peinture et du cinéma (Goya, *Le Bossu* et *Casanova*…). La particularité du personnage de Blutch est d'être aussi animal que ses chiens, puisque, à leur image, il n'a pas la parole. Loup pour l'homme, il n'a, pour cette raison, pas besoin de mots pour se faire comprendre. Blutch a donc défini un archétype, dont la psychologie ne peut que nous prendre à revers. Blutch ne verbalise pas habituellement : « *La plupart du temps, je me parle à moi-même, je me réplique, me contredis, me*


Blutch / croquis scène de flamenco


Marie Caillou / animatique

gronde et décide finalement. Ça va plus vite que de s'adresser à d'autres cerveaux… » Du coup, on comprend que lorsqu'il communique avec son équipe d'animation, cela passe par un jeu mimodramatique : il esquisse, devant une caméra dv, les pas de danse, l'espèce de bourrée maladroite, qu'il voudrait faire exécuter à son personnage. Le langage direct du corps fonctionne en tant qu'indication d'actoring et justifie l'enregistrement futur d'un langage presque réduit aux seuls grognements (les siens) et à un nuancier de cris…

D'autres schémas d'incarnation des personnages sont à l'œuvre dans *Peur(s) du noir*, qui sont comme les infinies variations de ces principes de construction. Richard McGuire, en se confrontant à une difficulté similaire – puisqu'il raconte l'histoire muette d'un homme seul qui rencontre ou croit rencontrer un fantôme dans une maison isolée –, a basé sa construction sur une ébauche de croquis et de *story-board* (dont il jouait les scènes avec son scénariste). La mise en exergue de détails importants, non prévus initialement, comme il le rapporte, sont intervenus pour construire le personnage de l'homme : « *Quelquefois, une idée s'imposait après qu'une scène soit finie, comme le passage où une araignée passe devant l'homme. Après*



l'avoir vue animée, il est devenu évident qu'il fallait que l'homme la tue. C'est un petit détail, mais qui en dit long sur le personnage. »
Du côté de Lorenzo Mattotti, le personnage du narrateur semble se construire en « creux » de ce qui est prééminent au départ du récit, une bande dessinée antérieure consacrée à l'histoire de ce crocodile, réalisée avec son scénariste Jerry Kramsky : « *Nous avons juste gardé la base de l'histoire et avons développé le thème de la peur.* » Comme souvent chez Mattotti, l'ambiance, qui est véhiculée par les paysages, l'architecture, toutes les formes qui imprègnent notre vision, aide à définir et percevoir le personnage, image presque d'Épinal au visage enfantin et au corps svelte ceint d'un maillot rayé et d'un short fait pour les aventures mystérieuses. Ce qui est nouveau pour Mattotti est la transformation des monologues intérieurs, propres à ses récits dessinés, en véritable voix *off*. Nulle surprise qu'il ait choisi de diriger le timbre sourd et ténébreux d'Arthur H pour travailler la désagrégation du récit : « *Ce que j'avais cru entrevoir, était-ce lui, mon ami, ou était-ce… le monstre ?… A moins que les deux ne soient qu'une seule et même créature ?* » Ce que démontre très bien le bonus du DVD, dans une courte séquence.

Avec Charles Burns et Marie Caillou, les processus de mise en place sont plus classiques, semblant emprunter à la fois aux grands schémas du cinéma d'animation et de prise de vue réelle. L'un et l'autre sont partis de scénarios et de *story-boards* ainsi que d'une définition focalisée sur leurs personnages, très adaptés aux techniques d'animation choisies. Comme le dit Marie Caillou : « *Ce qui m'intéresse dans le film, c'est cette petite fille qui va être confrontée au surnaturel… C'était l'idée première…* » Et l'un et l'autre, très logiquement, après avoir construit leurs personnages et leurs scénarios, basés tous deux sur des dialogues, ont dû se confronter à un travail de direction d'acteur pour mettre en forme les intentions de leurs maquettes sonores. Le bonus du DVD permet de découvrir les scènes de répétition entre Aure Atika et Guillaume Depardieu notamment, qu'on a du mal, au départ, à imaginer dans le rôle falot d'Éric. Ses exercices autour de la timidité de la voix de son personnage sont un parfait exemple de la rencontre qui s'opère soudain entre les dessins finalisés et le corps ou du moins le visage du comédien.

Les mots du film

Nous l'avons souligné : le film peut être déstabilisant pour certains élèves parce qu'il repose sur un usage à contre-emploi des codes habituels. Dans cet espace incertain, les notions de personnages et de comédiens, très familières à la jeunesse, peuvent devenir des points de repère à partir desquels on reconstituera le sens qui aura éventuellement échappé. Tout un travail de décryptage et d'identification des situations, des idées, de la progression des récits est possible à partir de plusieurs sources : les croquis des personnages, les *story-boards* des réalisateurs ; la recomposition des monologues ou des dialogues, en les reportant par écrit, à partir d'un revisionnement privé du DVD. Par ailleurs, les bonus du DVD offrent la possibilité de découvrir plusieurs séquences *in situ* de ce travail sur les personnages, avec les comédiens notamment. Une manière d'observer l'appropriation qui se produit lorsque les comédiens disent les dialogues ou les textes *off*, de comprendre leurs hésitations, les variations qu'ils envisagent avant d'opter, avec le réalisateur, pour telle ou telle solution.



Arthur H





De haut en bas : Aure Atika, Guillaume Depardieu

À titre d'exemple, voici un décryptage d'un bout de dialogue entre Laura et Éric, dans la séquence traitée par Charles Burns, qui pourrait servir tant à des travaux de réflexion et d'analyse qu'à des jeux de réinterprétation :

Laura
J'voudrais pas t'déranger, mais tu suis le cours de biologie de Schermann, non ?

Éric *[hésitant]*
Oui, je, je…

Laura *[énergique]*
Ouais, paceque j't'ai vu là-bas, t'as toujours l'air tellement sérieux, t'as toujours le nez dans tes cahiers à prendre des milliers de notes *[elle rit exagérément]* ! Comme j'ai loupé le dernier cours, j'me demandais si j'pourrais pas t'emprunter tes notes ?

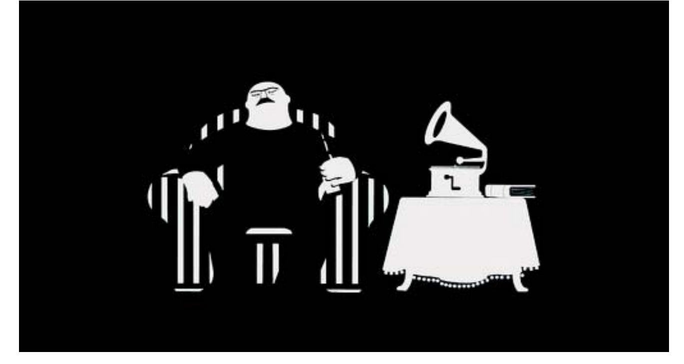
Éric
Bien sûr… Tiens… J'les ai justement là…

Laura *[enthousiaste]*
Oh ! Merci ! C'est super sympa ! J'te les rends très vite, ok ? Au fait, moi j'm'appelle Laura…

PARTI PRIS

Au-delà, en-deçà du langage





Il y a plusieurs manières d'appréhender le film : selon que l'on se situe du côté d'une convention cinéphilique simplifiée et dogmatique, qui donne implicitement le primat au réalisme, ou de celui d'une interrogation sur l'interprétation des genres et des techniques, rapportée à tout le champ cinématographique, le parti pris qui en résultera ne sera pas le même. Le second terme paraît plus productif et en accord au moins avec les différentes déclarations d'intention des réalisateurs.
Bien que *Peur(s) du noir* soit un film d'animation, il ne fonctionne ni selon les schémas habituels à celui-ci ni selon les plus usités du cinéma. Ce constat renvoie à l'une des singularités de son expérience : le film instaure un rapport très contrasté entre langage et image, se situant dans un en-deçà et un au-delà du langage, parfaitement adaptés à la nature de son récit (voir Découpage et analyse).

L'au-delà du langage

Comme le faisait récemment remarquer Michel Chion dans un texte consacré à la prise de parole dans les films d'animation (*Bref* n°82, mai-juin 2008), et ceci s'applique à *Peur(s) du noir*, il y a, dans nombre de films d'animation qui mixent une image stylisée à une voix réaliste connue (*La Prophétie des grenouilles, Azur et Azmar, Persépolis*), « *une franchise de la diction* », un surdimensionnement, un hyperréalisme qui fait que *« les intonations de la voix peuvent être plus appuyées, articulées, proférées, moins monocordes et "naturelles" que dans le film de prise de vues réelles* ». « *Cette particularité [qui] donne aux répliques une aura particulière* » semble très présente dans *Peur(s) du noir* et définir une ligne d'horizon qui se situe au-delà du langage, conférant aux monologues ou aux dialogues des fonctions incantatoires ou transcendantales. Alternativement mis en voix par Nicole Garcia, Aure Atika, Guillaume Depardieu ou Arthur H, les exemples abondent. Dans un registre insolent et légèrement snobinard, la voix de gorge, *off*, de Nicole Garcia en fait beaucoup, parvenant à nous faire les complices amusés et tout à la fois agacés de sa surenchère verbale, lorsqu'elle énonce avec une componction affectée, ouvrant la voie d'une longue litanie : « *J'ai peur d'avoir du mal à démontrer la supériorité de la civilisation occidentale à un villageois afghan qui regarderait la télé avec moi…* » Dans un registre hystérisé, Aure Atika, qui incarne Laura, travaille ses dialogues avec Guillaume Depardieu comme autant de phylactères[1] qui seraient simultanément dits, créant un véritable malaise par la surexposition des archétypes, nous éloignant de tout *mickey-mousing*[2] : « *Ouah ! C'est sympa chez toi !…Voyons voir ! Qu'est-ce qu'il y a là-dedans ?… Oh ! l'adorable petit-lit… ! (elle rit) Mais c'est un p'tit lit de cow-boy ! Tu veux jouer aux Indiens et aux Cow-boys ? Paou ! Paou ! Paou !…* » Ou encore, François Creton (L'instituteur), au ton trop posé, et Louisa Pill (Sumako), à la voix exagérément juvénile, surjouent l'archétype de l'arrivée de la petite nouvelle dans la salle de classe, communiquant d'emblée la quasi-totalité des informations et le sentiment d'inquiétude immédiat qu'elles induisent : « *Où habites-tu Sumako San ? – La vieille maison, près de la chute d'eau… – La vieille maison… derrière le cimetière ?…* »

L'en-deçà du langage

A contrario, bien que *Peur(s) du noir* soit un film relativement bavard, il parvient cependant à préserver tout un territoire qui est voué au silence ou à une bande-son aussi stylisée, minimaliste et expressive que son graphisme. Cette autre ligne de flottaison se situe juste en dessous ou plutôt en-deçà des mots et du langage - implicite dont l'expression se révèle par la seule combinaison des dessins et d'une ambiance sonore particulière.
Ce sont, sans que cette liste soit exhaustive, la sinistre déambulation de l'Homme aux chiens (et son cortège d'aboiements), le cheminement d'Éric dans la forêt ou sa découverte des insectes devenus géants (et leurs chuchotis), les signes abstraits qui se métamorphosent (et leurs bruitages expressifs), la galerie des horreurs vue par Sumako San (et sa résonance réverbérée), le marais italien du Crocodile (et le feutrage de ses sons) ou la maison hantée (et ses cisaillements sonores).
L'opposition et la combinaison de cet explicite et de cet implicite ne provoquent pas à eux seuls le malaise que parvient à installer le film. L'en-deçà le nourrit et l'amplifie, au-delà de l'étrangeté des situations que concrétise le dessin, par plusieurs modulations qui l'accréditent et concourent à déconstruire les schémas rationnels : le côté tantôt flottant ou élastique, tantôt éthéré ou vectorisé de l'animation des dessins ; la spatio-temporalité discursive des récits ; les points de vue proposés, créateurs de fantastique en soi (paysage désert de Burns, illuminations diaboliques de Caillou, œil-visage d'Éric) ; la mise en exergue de certains signes fétiches (seringue, sang, têtes, blessures…) ; le surgissement de signes « bédéiques » (mode narratif, ellipse, abandon d'explication) ; l'atmosphère chromatique générale, drapée dans des noirs et des blancs entiers, traversée de dominantes chaudes ou froides, envahie de clairs-obscurs et de camaïeux grisaillants. Dans toutes ces anfractuosités, la verbalisation n'a plus cours, laissant le champ libre au développement fantasmé de toutes les angoisses et de toutes les peurs.

1) Synonyme de « bulle », le phylactère désigne le moyen graphique utilisé pour faire parler les personnages.
2) On parle de *mickey-mousing* quand la musique colle littéralement aux mouvements des personnages, comme si elle les mimait.

ANALYSE DE SÉQUENCE

Générique

La singularité du film et, notamment, sa diversité stylistique et le chevauchement de ses récits incitent à analyser plusieurs moments caractéristiques. À ce titre, le générique, en tant qu'annonce de la thématique et de l'esthétique, une séquence de l'Homme aux chiens, en tant que séquence transitionnelle, et la Maison hantée, emblématique de plusieurs dispositifs à l'œuvre dans le film, permettent cette approche.

(00:00:00 à 00:00:22)
Voici un générique qui, de plusieurs manières, annonce la couleur, bien qu'il ne fasse appel à aucune image et ne soit construit que sur un jeu cinétique de lettres. Ces lettres, créées par Étienne Robial, « *alphabet cutter* », car, comme il le dit, « *j'ai découpé chaque lettre dans du papier, avec un cutter* », participent d'une volonté bien précise : « *Je ne voulais pas que ce soit une typographie mécanique, mais une écriture composée de lettres aux formes aléatoires. Il y a trois ou quatre "E" et "A" différents, par exemple, et c'est ce qui donne cette impression de dessin manuel.* »
Dès l'ouverture du générique – suite véloce de syllabes non-sensiques qui forment soudain l'ensemble « Prima Linea Productions » –, nous nous saisissons en quelques fractions de seconde, à notre insu, de la règle de jeu implicite dans laquelle nous sommes appelés à évoluer. Plongés instantanément dans un univers de tension par ce qu'évoque le procédé des lettres découpées – la lettre anonyme, menaçante – et le rythme haletant d'éclats musicaux tamisés, nous sommes dans le même temps confrontés à un jeu de cruciverbiste fou. Le sens gît dans l'occultation ou la dérobade et ne jaillira, fugacement perceptible, que par l'accumulation des fragments. Ce que le contraste noir de l'écran opposé aux fulgurances fugitives blanches et oranges des phonèmes nous assènent instant après instant.
Cet espace d'un noir dense, inverse radical de la neige de l'écran télévisuel, à laquelle se confronte habituellement Étienne Robial, nourrit d'emblée une désorientation spatio-temporelle, génératrice d'une fantasmagorie. Les lettres et les syllabes, orchestrées comme une symphonie, se répètent tout en progressant obscurément et de manière apparemment aléatoire vers une apothéose qui sera celle du titre, *Peur(s) du noir*…
Objets d'éclairs brefs qui les mettent en lumière, de clignotements sollicitant notre persistance rétinienne, ces fragments brièvement saisis jouent de leur ambiguïté. Dissimulés, tapis, ils inquiètent. Indistincts, ils suggèrent des sens métamorphiques. Irradiés, ils éblouissent. De retour dans les ténèbres, ils perdent leur identité incertaine. Formellement, ils jouent le rôle d'enseignes au néon dans un monde de noctambules, revendiquant le modernisme.
Lorsque s'inscrivent et se stabilisent une dernière fois les lettres vacillantes de *Peur(s) du noir*, avant de disparaître dans un fondu au noir, un carrousel indistinct de peurs nous environne : noir des endroits obscurs, noir du sommeil, noir de l'âme, noir fantomatique, noir des nuits. Et remonte à notre souvenir l'esthétique des génériques de Saul Bass, dont se réclame Étienne Robial. Nous sommes prêts à affronter l'innommable…











Des génériques

Le générique de *Peur(s) du noir* est source de réflexion et d'approfondissement par le rapport duel qu'il établit discrètement avec une certaine culture télévisuelle et cinématographique.
Étienne Robial, son créateur, est directeur artistique de Canal + et a réalisé pour cette chaîne plusieurs habillages (qui s'apparentent aux génériques). Dans *Peur(s) du noir*, il prend le contrepied de l'esthétique kitsch, colorée et clean de la chaîne.
L'espace cinématographique semble lui donner plus de liberté et sa revendication d'une typographie non mécanique résonne comme une critique à peine voilée des génériques standardisés que produit de plus en plus la télévision. Il rappelle qu'il a eu l'occasion de collaborer au lettrage de plusieurs films d'Alain Resnais, notamment à *La vie est un roman*. Lorsqu'il se réclame du nom glorieux du dessinateur et producteur américain Saul Bass, c'est toute l'esthétique moderne et souvent abstraite des génériques animés d'Hitchcock (*Vertigo*, *Psychose*), de Preminger (*Carmen Jones*, *L'Homme au bras d'or*), de Wise (*West Side Story*) ou de Dmytryk (*La Rue chaude*) qui est évoquée. C'est aussi, indirectement, celle des films d'animation du studio UPA, scission des studios Disney après-guerre, qui, influencés par les *comics strips* nerveux des années 50, les caricatures du New Yorker et une partie de l'héritage surréaliste, visait l'épure et le symbolique (séries des *Mister Magoo*, et de *Gérald Mac Boing Boing*).
Dans de nombreux films, d'animation ou pas, le générique est une annonce condensée du film, qu'il est parfois passionnant de disséquer dans tous les signes qui le constituent.

ANALYSE DE SÉQUENCE

La mise à mort de Carmen

(00:30:05 à 00:31:45)
L'innommable se présente probablement dans cette séquence, dessinée par Blutch, de la Gitane violée par l'un des chiens du vieillard, et que certains trouveront peut-être ambiguë. Séquence de transition très courte, elle est, par sa violence contenue, à la fois acmé et quintessence du film. Elle se situe exactement à la césure du récit de Sumako San, récit sur un fantasme de possession diabolique que sa réalisatrice fait endosser à une jeune écolière. Dans son prolongement vient s'insérer cette nouvelle séquence où un avatar de Carmen est mis à mort. Mais l'opéra luimême ne nous entretenait-il pas de cette funeste issue ? La séquence se présente littéralement comme un chant du cygne, où la beauté graphique de la belle Espagnole, son port altier, sa robe troublante, sa danse élégante, le tremblement sensuel de sa voix, sont brutalement mis à terre et remplacés par le seul grognement de la bête féroce et sans pitié. Version revue et – sévèrement et ironiquement – corrigée, de *La Belle et la Bête*, elle situe d'emblée l'épisode dans une instance mythologique et symbolique où ressurgissent en filigrane les figures du combat des vierges et du Minotaure, de l'ange et du démon, de l'innocente et du loup et de celui de l'humain et du bestial. A l'instar de toute une littérature des XVIIIe aux XXe siècles, qui va de Sade à Bernard Noël (*Le Château de Cène*), la séquence inquiète, associant la volupté enchanteresse de l'Espagnole à la bestialité du chien et à la cruauté du vieillard, esquissant par transparence le thème fantasmatique du désir de viol.
N'est-ce pas en effet le chant de la belle Espagnole qui, telle celui de la Sirène, attire irrésistiblement le vieillard et ses chiens ? Ne se présente-t-elle pas dès lors en victime aspirante et consentante, à la manière dont se présentait également l'héroïne de *La Bête* de Walerian Borowczyk ? Et la terreur que la représentation suggérée d'un chien cherchant sa proie, sous la jupe, entre les cuisses sans défense d'un sex-symbol (puisqu'il ne faut jamais oublier que nous ne sommes que face à une représentation dessinée), ne sublime-t-elle pas à la fois notre fascination sidérée et notre rejet horrifié ? Le hors-champ qui s'ensuit semble d'ailleurs se justifier par cette liberté débridée qui est alors laissée à notre imaginaire : les cris que nous entendons sont-ils de plaisir ou de terreur ? La scène qui a lieu est-elle zoophilique ou carnivore ? Ambiguïté essentielle qui a toute chance de renouveler le prétexte de notre peur… Manière peut-être aussi d'exorciser celle-ci et de permettre au spectateur de se poser de vraies questions sur l'être « humain ».


4


5


6


7


8


9


10


12


15


20

ANALYSE DE SÉQUENCE

Le double et son spectre

(01:08:13 à 01:09:48)
Cette courte séquence, incluse dans le récit final du film, focalise avec une grande originalité tout son pari esthétique, sans abandonner sa thématique : parvenir à faire frissonner en jouant d'une représentation minimaliste, dont le principe central est d'enfermer et de faire jouer le sujet – l'homme, fantôme noir – dans du noir.
Ce qui retiendra l'attention dans l'analyse présente est la manière dont McGuire rejoue, avec des moyens très modernes, toute la fantasmagorie initiale du cinéma. En outre, il apparaîtra que la séquence est comme une déclinaison des figures qui jalonnent l'histoire des représentations optiques. Son ouverture est caractéristique de cette recherche. Elle commence dans le noir, laissant deviner en fond de champ, par quelques simples incisions blanches, la présence d'une figure ou d'un masque. Celle-ci provoque l'effroi de l'homme, dont seuls le visage blanc à la petite moustache noire et la découpe blanche d'une lampe à pétrole esquissent une identité. Tandis que l'homme s'en approche, le contre-champ donne plus de place au masque qui se métamorphose soudain, sous l'effet du halo de la lampe, en un simple motif floral. Victime de cette première illusion, de type anamorphique – qui a notamment été explorée plusieurs fois par Émile Cohl –, l'homme, dont la lampe n'éclaire le décor de la maison hantée que par fragments, dans des halos proches des vues circonscrites des lanternes magiques, poursuit son exploration.
Le procédé graphique suggère un effet de volumétrie extrêmement réaliste, reposant sur une représentation très partielle de la figure supposée du spectre et de l'homme. Qui est le spectre ? L'incertitude de l'homme croise la nôtre puisque nos sens optiques ont été le jouet d'un effet trompeur. En tant que spectateur, nous sommes désormais à l'affût et sur nos gardes, réceptif aux pas, aux grognements étouffés, au moindre petit craquement, à l'ouverture d'une porte – qui constituent les seuls indices du relief sonore du récit. La présence du spectre naît peu à peu de différents effets de rapprochements graphiques, dont le motif floral devient la clé : le spectre apparaît fugitivement en fond de champ, peu de temps après, sous la forme d'une silhouette féminine vêtue d'une robe aux sombres motifs floraux ; l'homme monte un escalier dont le papier à fleurs est brièvement mis en lumière.
Le spectre ne prend définitivement corps et vie que lorsque à l'image spéculaire de l'homme viendra se substituer celle de sa forme-femme, inscrite dans le miroir de la porte d'un placard et que celle-ci signera sa présence par sa fermeture brutale, miroir lisse pareil à la surface d'un cercueil, qui scelle le destin de l'explorateur. De corps actif, l'homme a été réduit, dès lors que son image s'est dédoublée, à une simple image impuissante tandis qu'il nous est suggéré que le spectre est devenu vivant… Inversion des rôles, jeu d'échange, effets visuels où le contraste du noir et du blanc modifie à son gré toute forme.

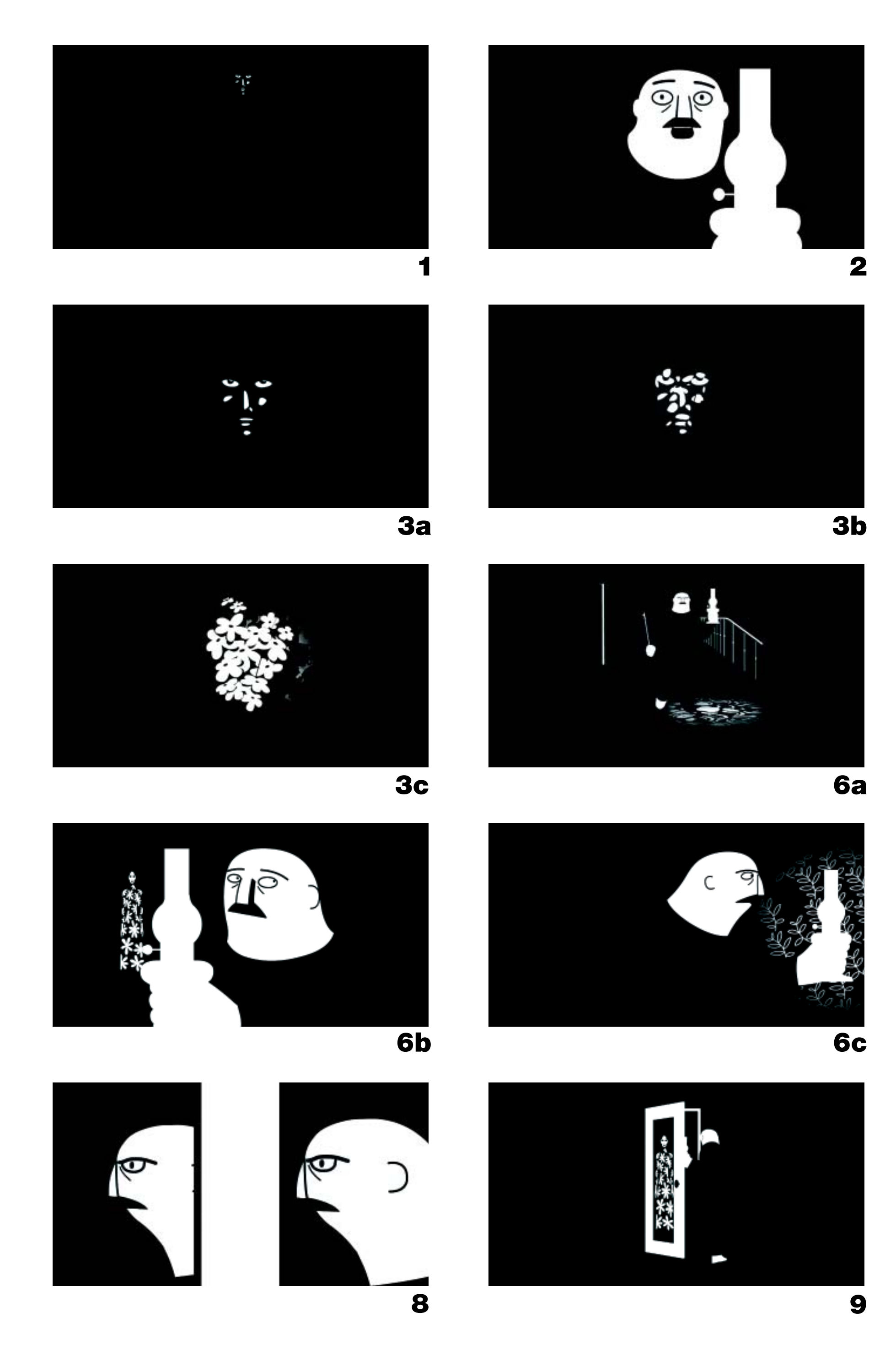


FIGURE
Noir et blanc ?





Le noir est la seule couleur intérieure
Et le seul savoir est d'en faire une porte (Bernard Noël)

Dans notre culture européenne, le film est victime de deux préjugés bien ancrés qui lui donnent a contrario un statut qui l'inscrit dans une certaine contre-culture contemporaine. Ce sont ceux qui sont attachés d'une part au dessin animé et aux arts graphiques et, d'autre part, à la symbolique du noir. Bien que le dessin animé, la bande dessinée et les arts graphiques aient conquis depuis longtemps leurs lettres de noblesse et se soient affirmés comme des expressions artistiques à part entière, ils demeurent néanmoins aux yeux de toute une partie de la société, et notamment de celle qui détient encore un pouvoir politique, idéologique et éducatif, entachés d'une certaine suspicion qui les inscrivent implicitement au bas d'une hiérarchie imaginaire (sous-littérature, sous-peinture, sous-cinéma…). À condition de faire fi de ces pesanteurs, *Peur(s) du noir* apparaît comme une indéniable tentative de renouvellement stylistique qui privilégie un florilège de prestigieuses expressions graphiques contemporaines et qui joue sciemment du croisement du dessin de bande dessinée ou d'expériences graphiques avec le dessin animé. Sa capacité à passer, sans coup férir, d'un registre figuratif à un registre abstrait ou d'un archétype européen (Mattotti), américain (Burns) à un archétype japonais (manga de Caillou) est l'une des figures de sa stylistique. Ce faisant, le film mobilise presque à son insu d'autres fantômes que ses personnages…, réunissant dans un échange nourrissant ce qui est l'objet d'une opposition historique antérieure : formalisme contre réalisme narratif. Faut-il voir dans cette tentative de réconciliation – ou du moins de dialogue – des systèmes iconiques et iconoclastes une naïveté ou l'expression d'une tendance très contemporaine ? Ne serait-ce pas un signe de post-modernité, dont l'une des caractéristiques est de tenter de digérer des opposés antérieurs et dont l'un des signes de reconnaissance est la mondialisation culturelle ?

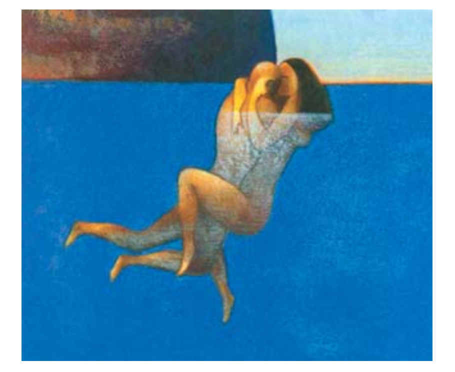
Manière d'engager une interrogation sur nos valeurs, le film interroge aussi implicitement le spectateur sur son rapport symbolique à la notion de noir, ressuscitant, dans l'inventaire qu'il dresse des peurs qui y sont liées, nombre d'archétypes et activant d'abord les préjugés. Ce qui n'a rien d'étonnant… Dans un court article de son *Dictionnaire des couleurs de notre temps*, Michel Pastoureau propose un significatif tableau « *résumant les différentes fonctions et significations de la couleur noire dans la culture occidentale* », qui comporte les têtes de chapitre suivant : 1. **Couleur de la mort** (Enfer, diable, ténèbres / Deuil, rituels funéraires / Couleur du malheur) ; 2. **Couleur de la faute, du péché, de la malhonnêteté** (Contraire de la pureté, sale, souillé / Couleur de la haine, anarchie, nihilisme, fascisme, totalitarisme / Punition, prison) ; 3. **Couleur de la tristesse, de la solitude, de la mélancolie** (Pensées noires / Mode vestimentaire / Couleur de la vieillesse / Couleur de la peur, film, roman, atmosphère noirs) ; 4. **Couleur de l'austérité, du renoncement, de la religion** (Ecclésiastiques / Puritanisme / Bigotterie) ; 5. **Couleur de l'élégance et de la modernité** (Costumes noirs / Tenue de cérémonie / Design) ; 6. **Couleur de l'autorité** (Arbitres, juges, surveillants / Autrefois : militaires, pompiers, policiers). On comprend que ces associations automatiques puissent éventuellement nuire au film. Mais sa force est précisément de faire de ces peurs du noir un étendard qui, en réhabilitant la couleur décriée, nous éclairerait peut-être aussi sur nous-mêmes. C'est l'autre facette de sa stylistique, qui revendique le noir et blanc en tant que signe de modernité en soi et qui, d'une certaine manière, rejoint la belle conviction de Bernard Noël citée en exergue… Quelles portes cela pourrait-il nous ouvrir ?

À y regarder de plus près, le film est-il tout noir ou tout blanc ? Comme le souligne Étienne Robial : « *J'ai voulu établir une relation étroite avec chaque auteur, en (…) apportant [lors de l'étalonnage] les pigmentations chromatiques qui lui étaient nécessaires. (…) Par exemple, l'univers japonisant de Marie Caillou utilise un noir qui tire plutôt vers le vert, alors que le segment avec le marquis et les chiens féroces de Blutch est restitué avec des noirs un peu roses, tirant vers le brun…* » Il est donc avéré – et cela peut être considéré comme une stylistique corollaire – que ce noir et blanc ne l'est pas complètement puisqu'il est en quelque sorte teinté par un pigment dominant selon la nature des dessins et des récits, renouant ainsi avec l'un des principaux procédés chromatiques formalistes du début de l'histoire du cinéma. Dans *Peur(s) du noir*, la pigmentation est sciemment utilisée comme scansion visuelle dramaturgique.

En outre, avons-nous vraiment affaire, comme cela a été écrit et dit à maintes reprises depuis la sortie du film, à un film en noir et blanc ? Pour la raison énoncée précédemment et pour la seconde qui va suivre, certainement pas. Qu'ont de commun en effet le film avec les films noir et blanc d'antan (comme *La Règle du jeu* de Jean Renoir) ou même avec ceux d'aujourd'hui (comme *Dead Man* de Jim Jarmusch) ? Absolument rien, pour la raison très simple que les anciens ou les récents procédés noir et blanc du cinéma de prise de vue réelle reposent tous sur un principe d'équivalence des couleurs traduites par le camaïeu des gris. Or *Peur(s) du noir*, plutôt que d'être un film en noir et blanc joue bien plus de ce que l'on nomme, en édition, noir au blanc ou blanc au noir, qui, alternativement, crée des rythmiques particulières. Il invente et développe toute une combinatoire de contrastes qui, selon l'espace occupé par les noirs ou par les blancs, propagent une forme et une chorégraphie visuelles. Cette stylistique renoue avec certaines expériences et interrogations du cinéma d'animation de l'entre-deux-guerres (abstraits allemands, Zechanovski en URSS, Bartosch en France).

INFLUENCES

Créatures fantastiques


Eros – Aventi


La Fiancée de Frankenstein – Universal

Dès qu'il eut passé le pont… Les fantômes vinrent à sa rencontre.
(*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922 - Murnau)

S'il est un cinéma qui a entretenu une peur du noir et des recoins, c'est par excellence le cinéma expressionniste allemand. Et il n'est pas indifférent que l'un des personnages par lesquels il transite durablement, Nosferatu, familier aussi à la bande dessinée (pensez à l'album de Philippe Druillet, *Nosferatu*), signifie dans son intitulé allemand d'origine non pas « le vampire » mais « celui qui apporte la peste ».
Pour paraphraser le célèbre carton du film de Murnau, dès que nous passons le pont de *Peur(s) du noir*, les fantômes du cinéma viennent donc à notre rencontre… Et ils sont nombreux, croisant à la fois les territoires du cinéma d'animation et ceux de prise de vue réelle, qui tous deux, au fil des interviews, sont revendiqués par les réalisateurs. Quoiqu'il existe une indéniable souche primitive dans les deux cinémas qui, côté animation, est celle qui va des métamorphoses et des truquages burlesques de Blackton (*The Haunted Hotel*, 1907) et de Cohl (*L'Hôtel du silence* ; *Le Cauchemar du Fantoche*, 1908) à celle du cinéma hypnotique des abstraits allemands tels Richter (*Rythmus 21*, 1921 ; *Ghosts Before Breakfast*, 1927-28), ou Fischinger (*Constructions spirituelles*, 1927), en passant par les silhouettes expressionnistes de Lotte Reiniger (*Les Aventures du prince Ahmed*, 1927 – premier long métrage d'animation) et qui, côté cinéma, va de *Fantomas* à *M. le Maudit*, les réalisateurs n'en font pas mention.
Les références qu'ils citent plus volontiers appartiennent à un cinéma moderne ou contemporain qui est parfois redevable à cette souche initiale. Bien entendu, chaque réalisateur ayant une sensibilité et un parcours personnels, nombreuses sont les voies par lesquelles le cinéma a cheminé en eux ou les chemins de traverse que leurs imaginaires ont empruntés.
Ainsi les univers de référence de Marie Caillou et Charles Burns semblent se recouper quand ils évoquent les films d'horreur qui les ont marqués. Pour Marie Caillou, *Amityville, la maison du diable*, de Stuart Rosenberg (1979), fiction d'épouvante sur le thème de la possession inspirée d'un fait divers réel (1974), ou, pour les deux, la reconnaissance de l'influence des films de la société de production britannique de La Hammer, célèbre dans les années 50 pour ses remakes saignants de *Dracula*, de *Dr Jekyll et Mister Hyde* ou de *Frankenstein*, entérinent l'incidence importante, comme pour Tim Burton par exemple, d'un certain cinéma de série B. Marie Caillou cite aussi les films de genre, tels ceux, fantastiques, de John Carpenter, ou, côté japonais de Hideo Nakata (*Ring*, 1998 ; *Dark Water*, 2003), « *dans lesquels* » – comme dans *La Maison du diable, de Wise* (1963), admiré par le réalisateur japonais – « *les enfants sont confrontés au surnaturel.* » Elle cite encore le film japonais de Masaki Kobayashi, *Kwaidan* (1964), quatre récits de fantômes inspirés du folklore traditionnel.
Richard McGuire, à l'inverse, souligne que « *le fantastique n'était pas un sujet habituel* » pour lui en dépit de son admiration pour celui-ci, et, lorsqu'il a été question de réaliser un film d'horreur, se souvient : « *Nous avions évoqué le film* Histoires extraordinaires*, dont Roger Vadim, Federico Fellini et Louis Malle avaient réalisé les différents sketches* ». Et il explique avoir revu, durant la préparation du film, certains films qui l'avaient frappé, « *comme* Répulsion*, de Roman Polanski,* Shining*, de Stanley Kubrick, et* Blue Velvet*, de David Lynch* ».
D'autres correspondances s'établissent, moins convenues, plus secrètes, libérées du noir et blanc et des récits d'horreur, lorsque Mattotti évoque sa collaboration sur le générique et les transitions d'*Eros* (2004), d'Antonioni, Steven Soderbergh et Wong Kar Wai. L'érotisme ambigu du thème suggère alors à Mattotti de subtiles et sensuelles transparences où le chromatisme dissout les contours, en rendant la lecture indécise et troublante.


Les Aventures du prince Ahmed – Carlotta films


Amityville, la maison du diable – MGM

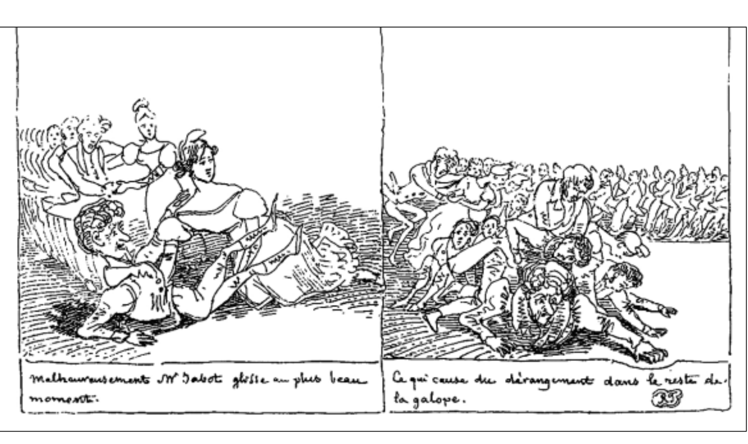

Répulsion – Opening



Little Nemo

FILIATIONS

Traces et gribouillis



M. Vieux-Bois

José Munoz, illustration de *Carlos Gardel, la voix de l'Argentine* – éditions Futuropolis

Voir le film, c'est aussi se surprendre à laisser venir à soi un flot de rumeurs et de murmures, de récits enfouis dans notre mémoire, d'images prêtes à refaire surface, de rapprochements inattendus.

Bande dessinée

L'omniprésence d'un graphisme de bande dessinée et de spectres qui prennent corps notamment par la magie de la reproduction à l'infini d'un personnage de référence fait faire retour sur un bien ancien commentaire de Goethe au sujet de certaines planches de Rodolphe Töpffer (1799-1846), précurseur connu et créateur du personnage de M. Vieux-Bois : « *On doit admirer au plus haut point la manière dont un fantôme comme celui de Mr Jabot reproduit son individualité impossible sous les formes les plus variées, et dans un entourage qui donne l'illusion de la réalité*. » (Lettre à Frédéric Sorret, 28 janvier 1832.) Goethe aurait sans doute commenté *Peur(s) du noir*…

Qui s'est trouvé dans une situation un peu similaire aux réalisateurs du film ? Sans conteste, le fameux Winsor McCay qui fut amené à porter pour la première fois à l'écran, en avril 1911, son propre personnage de bande dessinée, l'un des tout premiers en couleur, *Little Nemo*. Parallélisme pertinent à deux niveaux : McCay s'est immédiatement confronté à la question de l'adaptation, prenant en compte sur-le-champ le défi du temps cinématographique, n'hésitant pas à modifier profondément la structure habituelle de ses planches dessinées (notamment en éliminant les décors et en remplaçant les phylactères par un langage visuel). Par ailleurs considéré comme un dessinateur moderne, sinon d'avant-garde, son style tendait à l'épure. Rien à voir dans ces passages inventifs du dessin de bande dessinée à celui du dessin animé avec les lourdes imitations de planches à succès, toujours en-deçà des modèles pour l'unique raison que le cinéma n'est pas pris en compte.

Quand s'impose le mot manga, c'est aussi le nom du « fou du dessin », le dessinateur et graveur japonais Hokusaï, qui s'y superpose. Souvenez-vous de sa Manga, très prolixe, où les seuls visages qu'il représente gros plan ont l'air de zombies, parce qu'ils sont aveugles… Dans la cohorte contemporaine, les noms se pressent. Dans une interview donnée au magazine télévisuel *Comix* de la chaîne Arte (2004), Mattotti cite quelques-uns des dessinateurs qui l'ont influencé : Hugo Pratt, et l'école sud-américaine avec Alberto Breccia et José Muñoz.

Noir

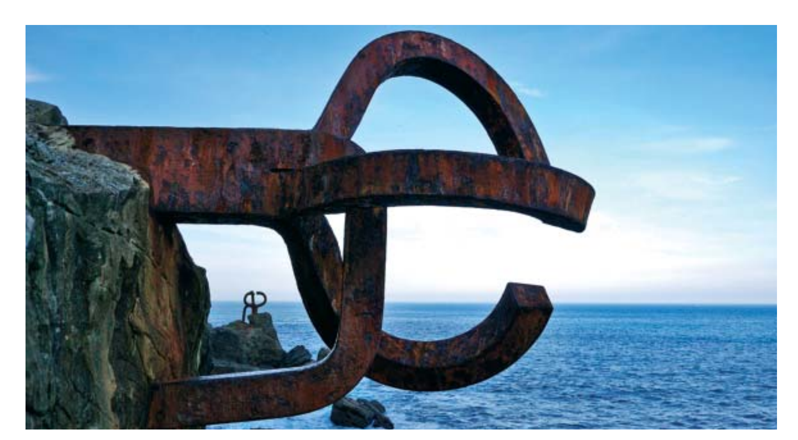
Le noir, ou plutôt les noirs qui entaillent et structurent certaines images du film, les zébrures qui définissent certaines zones, les effets de modelé et de volumétrie qui en naissent, n'ont-ils pas une lointaine relation avec les lithographies et les xylographies des expressionnistes ? Di Sciullo connaît-il les constructions et imbrications de Chillida, ses oppositions si tranchées noir contre blanc ? Dans un documentaire qui est consacré à l'artiste espagnol (1981), celui-ci répond, à un moment donné, commentant l'une de ses œuvres : « *Je l'appellerai peut-être "la Maison de Hokusaï". Elle m'a rappelé ces maisons de Hokusaï, ces vagues à travers lesquelles on voit le Fujiyama*… » Une radicelle de l'imaginaire effleure fugacement les monochromes noirs et striés, l'outre-noir de Pierre Soulages. Et quelques-uns de ses mots flottent un instant : « *[Le noir] ouvre un champ mental qui lui est propre.* » (*Françoise Jaunin, Pierre Soulages, lumière d'* « *outrenoir* »).

Arts plastiques

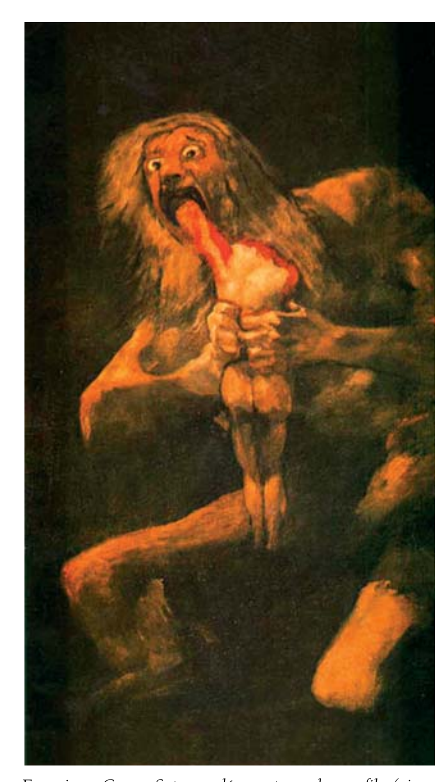
Dans les couloirs obscurs du film passent des ombres imperceptibles. Pour Blutch, ce sont, comme il l'évoque sans s'y attarder, celles de Goya et de Manet. Que veut-il en conserver ? La noirceur du premier ? Les audaces du second ? Pour Mattotti, les contrastes du Caravage, le chromatisme inventif de Giotto, les recherches abstraites et notamment celles du futurisme italien. Ne pas oublier que ses bandes dessinées sont à l'opposé du noir et blanc de son traitement filmique. Ne vante-t-il pas, à propos de son *Docteur Jekyll et Mister Hyde*, son « hystérie colorée », insistant sur l'importance de la couleur pour lui ?



Soulages 1970


Peine del viento, sculptures d'Eduardo Chillida


Hokusaï, *La Grande Vague de Kanagawa* (1831)


Francisco Goya, *Saturne dévorant un de ses fils* (circa 1822)

Et McGuire dévoile la source principale de sa séquence : « *[Elle] est largement inspirée du travail graphique d'un artiste suisse du début du siècle, Félix Vallotton. Pendant mes recherches, j'ai découvert par hasard un livre consacré à ses œuvres. Il a souvent utilisé un truc qui consiste à placer des formes noires sur fond noir (…). Par exemple, il montrait seulement le visage et les mains d'un homme portant un costume noir dans une pièce noire.* » Vallotton : si ce nom semble une découverte pour le réalisateur, il appartient lui aussi, déjà, aux grands classiques de la peinture, lié qu'il était au mouvement si novateur des nabis, dont l'étymologie signifie « prophètes », « voyants », mouvement auquel appartenaient aussi Sérusier, Bonnard ou Vuillard. Et ce mouvement, comme on pourrait presque le dire aujourd'hui pour les travaux de Marie Caillou, était inspiré par le japonisme… Serions-nous entrés dans un second japonisme ? Marie Caillou revendique à la fois d'anciennes gravures japonaises, où sont représentés d'étonnants fantômes, les modernes mangas, très stylisés, et certains des travaux photographiques de son scénariste, Romain Slocombe, dont les japonaiseries ont été exposées dans de nombreuses galeries… D'un classicisme, ces réalisateurs-dessinateurs d'avant-garde…

Et quelques ouvrages

Sous les pavés, la plage, et sous les images, les livres, écume bruissante de millions de feuillets… Outre les deux grandes sources évoquées par la production, qui à elles seules suffiraient à générer dix films (ce qu'elles ont déjà largement fait), et dont, à la volée, nous pouvons retenir :

- Pour Poe, toutes ces *Nouvelles Histoires extraordinaires*, préfacées initialement par Baudelaire, aux titres déjà évocateurs (*Le Démon de la perversité, Le Chat noir, Le Masque de la Mort Rouge, Le Diable dans le beffroi*) et ces mots d'un préfacier moderne, Tzvetan Todorov : « *Rien d'autre qu'un jeu sur cette limite, naturel-surnaturel.* »

- Pour Stevenson, le titre de la préface de son spécialiste, Michel Le Bris : « *Le diable n'est pas encore mort* » et de Stevenson lui-même, cet extrait de *Réminiscences* : « *Sans doute suis-je né avec (…) cette impression de je ne sais quoi (…) faite de deux éléments accouplés : une attraction et une horreur sans borne.* »

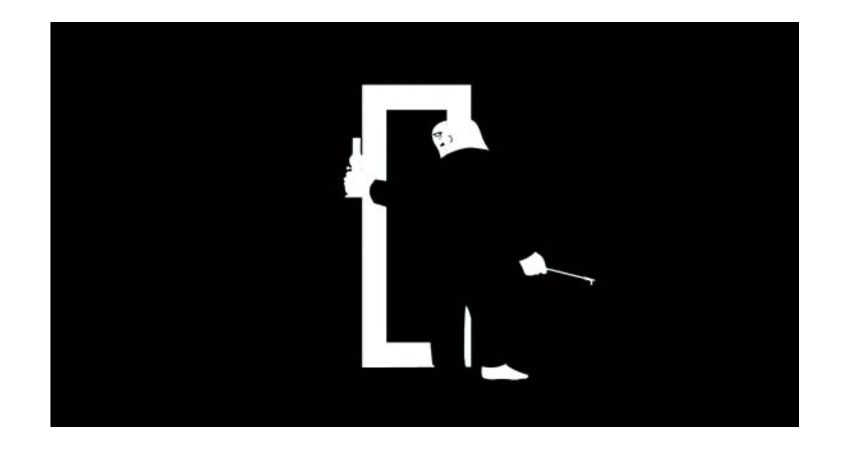
Il suffit de jouer de résonances qui nous entraîneront très loin : penser à Henry James, grand admirateur de Stevenson, qui lui-même écrivit *La Redevance du fantôme*, à E.T.A. Hoffmann, qui auparavant signe ses *Élixirs du diable* (notamment commentés par Freud), à Lautréamont (portraituré par… Félix Vallotton en 1898, dans Le Livre des masques) qui, dans *Les Chants de Maldoror*, écrit : « *…une masse informe le poursuit avec acharnement, sur ses traces, au milieu de la poussière…* », et, plus près de nous, à Fernando Pessoa et à son *Heure du diable*… A tant encore…



Vallotton, *Le Mensonge* (1898)


Giotto, *La Résurrection de Lazare* (1304-1306)

ATELIER
Projection

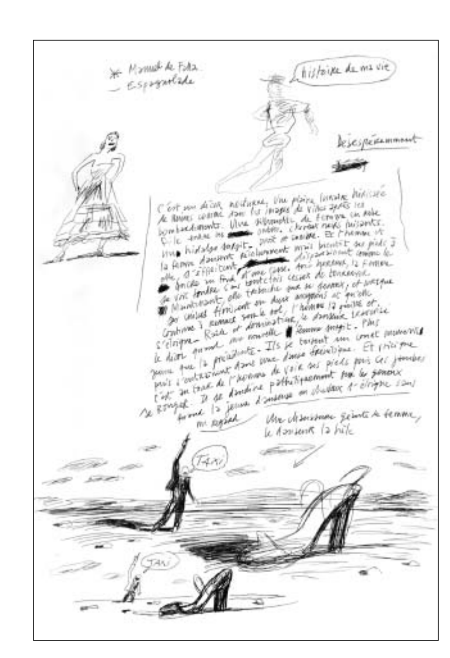


Film actif, *Peur(s) du noir* est composé de multiples projections dont nous entrevoyons les propagations fragmentaires dans les récits qui le tissent dont la trame est faite elle-même, de l'aveu des réalisateurs, de maintes peurs vécues, de phobies récurrentes.
Marie Caillou évoque la perturbation que provoqua chez elle, pendant des années, la découverte, lorsqu'elle était petite, d'*Amityville, la maison du diable*, au point de l'empêcher pendant longtemps de fermer ses volets : « *La nuit, j'étais somnambule, je ramenais des objets dans mon lit que je découvrais au matin, cela me troublait énormément et contribuait au sentiment d'étrangeté…* »
Richard McGuire explique sa phobie des lieux exigus par un accident arrivé à l'âge de neuf ans : « *J'étais seul sur la plage et j'ai marché le long d'une jetée faite de grands rochers. J'ai vu quelque chose d'étincelant entre les grandes pierres, et je me suis faufilé pour examiner cela de plus près… mais je me suis retrouvé coincé. J'ai commencé à paniquer. Personne ne pouvait m'entendre. Terrifié, j'imaginais ce qui allait se passer à la marée montante…* »
Et Charles Burns fait part d'un souvenir angoissant : « *J'avais une vingtaine d'années, je sortais avec une fille dont l'ex-petit ami n'acceptait pas qu'elle le quitte sans se battre (…). Nous avons vécu plusieurs incidents violents (…). Mon amie et moi (…) avons décidé de partir en voyage (…) pour cesser de penser à cette situation horrible (…). [Après que nous soyons revenus et] que nous ayons allumé la lumière, nous avons entendu des bruits qui semblaient venir de la chambre d'à-côté (…). Pourtant, je savais qu'il n'était pas rentré. Je me suis levé (…). Je n'ai rien remarqué d'inhabituel jusqu'au moment où je me suis rendu compte que les rideaux devant la fenêtre étaient agités par le vent (…). La vision de ces rideaux que le vent faisait onduler a vraiment été une image horrifiante.* »
Le propos de *Peur(s) du noir* attise et réveille, libère et projette nos peurs latentes. Cet effet de projection peut être le point de départ d'un travail fructueux avec les élèves. Celui d'abord d'une reconnaissance : ces peurs nous appartiennent à tous, sans distinction de génération, de sexe ni de race. Celui, ensuite d'une identification : nommer sa/ses peur(s) – comme le fait et comme y invite le film –, c'est exprimer et libérer des affects refoulés, c'est découvrir ce qu'Aristote a initialement nommé catharsis (« purification ») pour décrire l'effet que produisait vis-à-vis de tout spectateur, toute représentation théâtrale dramatique.
Nombreux sont les acteurs contemporains à avoir théorisé sur cette vertu du spectacle. C'est notamment le cas du psychanalyste et éthologue, Boris Cyrulnik, qui rappelle, qu'enfant, il ne s'intéressait qu'aux fourmis, aux papillons et aux insectes, « *les adultes étant tous dangereux ou glacés* » et qui ajoute que « *dès l'enfance, je crois avoir compris que tout parle. Pas seulement les mots. Les gestes parlent. Les mimiques, les vêtements parlent. Les mots sont souvent des pièges de la pensée.* »[1]
C'est aussi celui de Serge Tisseron qui a largement démontré, dans ses multiples publications, comment l'image – qu'elle soit de bande dessinée ou cinématographique – joue moins comme représentation que comme relation, moins comme contenu que comme processus d'assimilation psychique – structurant ou destructurant : « *Loin d'être une source d'aliénation, comme le pensait encore, il n'y a pas si longtemps, la majorité de mes confrères [professeurs], les images environnantes sont un support pour la construction de notre identité et la mise en forme de notre monde intérieur.* »[2]

1) « *L'observation des animaux m'a aidé pour celle des humains* », propos recueillis par José Lenzini, *Magazine littéraire* n°428, février 2004.
2) « *Serge Tisseron : comment les images nous guérissent* », Juliette Cerf, Magazine littéraire n°428, février 2004.

Document

Ce document est typique à la fois des tâtonnements scénaristiques du début – ici Blutch – et de l'intuition initiale que l'on retrouve plus tard, élaguée de ses scories (l'homme qui crie : « Taxi ! ») et affirmée dans son sujet (Carmen, l'espagnolade de Manuel de Falla et la chaussure…).



SÉLECTION VIDÉO & BIBLIOGRAPHIE

Sélection bibliographique

Articles sur *Peur(s) du noir* :

Michela Greco, « *Le festival a peur du noir* », Cinecitta, 11 octobre 2007
Valério Cappelli, « *Film-surprise : un dessin animé sur la peur* », Corriere Della Sera, 11 octobre 2007
Fernand Denis, « *Anima, même pas peur* », entretien avec Étienne Robial, La Libre Belgique, 1er fév. 2008
Eithne O'Neill, « *Illustres terreurs* », Positif n° 564, 5 février 2008
Stéphane Delorme, « *Peur(s) du noir* », Cahiers du cinéma n° 631, 6 février 2008
José-Louis Bocquet, Laetitia Lacour, « *Le grand Charles* », portrait de Charles Burns, Le Figaro Magazine n° 63, 9 février 2008
Joseph Ghosn, « Peur(s) du noir *de Charles Burns, Blutch…* », Les Inrockuptibles, 12 février 2008
Cécile Mury, Jean-Claude Loiseau, « *Traits très angoissants* », « Graphistes en tous genres », Télérama, 13 février 2008
Thomas Sotinel, « *Six dessinateurs par la peur animés* », Le Monde n° 19613, 13 février 2008
Éric Loret et Philippe Azoury, « *Noirs dessins* », Libération n° 8327, 13 février 2008

Autres articles

José Lenzini, « *Boris Cyrulnik : l'observation des animaux m'a aidé pour celle des humains* », Magazine littéraire n° 428, février 2004
Juliette Cerf, « *Serge Tisseron : comment les images nous guérissent* », Magazine littéraire n° 428, février 2004
Michel Chion, « *La langue des films français : la Prophétie des grenouilles, de Jacques Rémy-Girerd* », Bref n° 82, mai-juin 2008

Romans, récits, essais

Marcel Béalu, *Mémoires de l'ombre*, Phébus, 1991; *Journal d'un mort*, Phébus, 1991
André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Éd. Le Livre de poche, 2002
William Burroughs, *Le Festin nu*, Gallimard, 1979
Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Folio, 1972
E.T.A. Hoffmann, *Les Élixirs du diable*, Phébus, 1979
Henry James, *La Redevance du fantôme*, 10/18, 1984
Stephen King, *Carrie*, J'ai lu, 2000 ; *Shining, l'enfant lumière*, Poche, 1999
Lautréamont (Isidore Ducasse), *Les Chants de Maldoror*, Poche, 2001
André Pieyre de Mandiargues, *Le Musée noir* (recueil de nouvelles), Gallimard, 2003
Guy de Maupassant, *La Petite Roque et autres contes noirs*, Librio, 2000
Bernard Noël, *Le Château de Cène*, Gallimard, 1993
Fernando Pessoa, *L'Heure du Diable*, José Corti, 1995
Edgar Poe, *Nouvelles Histoires extraordinaires*, Poche, 2006
Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, 10/18, 1998
Robert Louis Stevenson, *Intégrale des nouvelles* (2 t.), Phébus, 2001 ; *Dr Jekyll et Mr Hyde*, Phébus, 1994
Roland Topor, *Le Locataire chimérique*, Buchet Chastel, 2003 ; *Portrait en pied de Suzanne*, Folio, 2001

Bandes dessinées

Blutch, *Le Petit Christian*, L'Association, 2003 ; *La Volupté*, Futuropolis Gallisol Éditions, 2006 ; *La Beauté*, Futuropolis Gallisol Éditions, 2008
Charles Burns, El Borbah, Humanoïdes associés, 1985 ; *Big Baby*, Éditions Cornélius, 2003 ; *Black Hole*, T. 1 à 6 broché, Delcourt, 2006 ;
Lorenzo Mattotti, *Il padiglione sulle dune*, d'après Stevenson, *Nuages et Vertige graphic*, 1992 ; *Docteur Jekyll & Mister Hyde*, scénario de Jerry Kramsky, Casterman, 2002 ; *Chimère*, Coconino-Press, 2006
Richard McGuire, *The Orange Book*, Éditions Rizzoli, 1992 ; *Le Livre fou avec des trous*, Le Seuil, 1999
Pierre di Sciullo, *Oui*, Pyramid, 2006
Ainsi que les albums d'Alberto Breccia, Philippe Druillet, Winsor McCay, José Muñoz, Hugo Pratt, Rodolphe Töpffer…

Essais théoriques, ouvrages d'art

Sigmund Freud, *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, Gallimard, 1988 ; *Le Malaise dans la culture*, PUF, 2004 ; *Inhibition, symptôme et angoisse*, PUF, 2005
Serge Tisseron, *Psychanalyse de la bande dessinée*, PUF, 1987 ; *Psychanalyse de l'image, des premiers traits au virtuel*, Dunod, 1995 ; *Comment Hitchcock m'a guéri*, Albin Michel, 2003 ; *Tintouin chez le psychanalyste* [dessins de l'auteur], Calmann-Lévy, 2004
Michel Pastoureau, *Dictionnaire des couleurs de notre temps, symbolique et société*, Christine Bonneton, 2007 ; *Le Noir, histoire d'une couleur*, Le Seuil, 2008
Serge Fauchereau, *Expressionnisme, Dada, surréalisme et autres ismes*, Denoël, 2001
Jocelyn Bouquillard, Christophe Marquet, *Hokusaï : Manga*, Le Seuil, 2007
Claude Jeancolas, *La Peinture des Nabis*, FVW, 2002
Thierry Groensteen, *La Bande dessinée : mode d'emploi*, Les Impressions nouvelles, 2008 ; *Lignes de vie, le visage dessiné*, Mosquito, 2003
Brigitte Koyama-Richard, *Mille Ans de manga*, Flammarion, 2007
Nicolas Finet, Dico Manga : *le dictionnaire encyclopédique de la bande dessinée japonaise*, Fleurus, 2008
Guy Astic, *Le Guide de l'enseignant, le fantastique*, Librio, 1999-2000 ; Suite fantastique : *onze nouvelles de Charles Nodier à Roland Topor*, Le Seuil, 2002
Hervé Joubert-Laurencin, *La Lettre volante, quatre essais sur le cinéma d'animation*, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1997
Pascal Vimenet, *Svankmajer E&J bouche à bouche*, Éditions de l'Œil, 2002
Et consulter les monographies du Caravage, de Goya, de Vallotton, de Soulages…

Sélection DVD

Peur(s) du noir, avec de nombreux bonus (diaporama sur le processus de fabrication, visite guidée de l'exposition d'Angoulême par Étienne Robial, segment inédit de Pierre di Sciullo, bandes-annonces, etc.), Distribution Diaphana, 2008
Loulou et autres loups (Marie Caillou, Richard McGuire, François Chalet, Philippe Petit-Roulet, Grégoire Solotareff), Distribution Gebeka Films, 2003
Émile Cohl, l'agitateur aux mille images, Gaumont, 2008
Les Aventures du prince Ahmed, Lotte Reiniger, BFI, 2001
Eros, Antonioni, Soderbergh, Wong Kar Wai, générique et transitions de Lorenzo Mattotti (avec une interview de lui dans le bonus), DVD video, 2004
La Bête, Walerian Borowczyk, Arte video, 2005
Le Festin nu, David Cronenberg, GCTHV, 2003
Shining, Stanley Kubrick, Warner, 2005
Mulholland Drive, David Lynch, StudioCanal, 2006

Sélection sites internet

www.peursdunoir-lefilm.com
www.PrimaLinea.com/Caillou [ou] Mattotti [ou] McGuire [ou] Slocombe [ou] Pirus [ou] Blutch [ou] DiSciullo
www.myspace.com/peursdunoir (le blog du film)
Sélection sites internet (d'autres sources et de certains auteurs)
www.cinedoc.org (cinéma abstrait allemand)
www.lightcone.org (cinéma abstrait allemand)
www.lambiek.net/fr/blutch.html
www.mariecaillou.fr
www.mattotti.com

Cinéma hanté

Long métrage d'animation atypique, *Peur(s) du noir* a simultanément suscité, lors de sa sortie en France, admiration et réticence. À quoi cela est-il dû ? À son côté film à sketches, qui le rendrait scénaristiquement fragile, à sa manière frontale d'annoncer, thématiquement, sans fioritures, une couleur, qui s'inscrit d'emblée dans un spectre répulsif pour certains, ou à son audace conceptuelle, qui, entre BD et cinéma, le situerait au-delà des formes majoritairement admises ? Les trois arguments demandent examen. Ce parti pris enfante un inquiétant récit-continuum, reposant sur la diversité et les métamorphoses de dessins satiriques, où pointent des archétypes pulsionnels – sorte de train-fantôme où le surgissement de l'improbable et de l'incongru est la règle.

Le fantastique, les sensations oppressantes et angoissantes, les répulsions qui en naissent proviennent de cette combinatoire, sacrifiant à la fois l'innocence de nombreux récits animés et la linéarité causale de récits aux happy ends convenus. Comme les deux récents phénomènes *Persepolis* et *Valse avec Bachir*, *Peur(s) du noir* appartient à cette nouvelle génération de films d'une poésie crépusculaire, inquiète et politique, qui expriment un refoulé de la terreur et du cauchemar. Leurs stylisations et leurs minimalismes, proches de la source cinématographique première mais proches aussi du symbolisme de l'expressionnisme allemand, énoncent en langage à peine codé une inquiétude profonde, très contemporaine. Cette peur du noir dit la résurgence d'un cinéma hanté (*ante*). Qui ne reconnaîtra dans cette « peur du noir » celle que nous avons tous éprouvée lorsque nous étions enfants ou celle qui de tout temps a fait frissonner l'humanité, soit le noir atavique de la caverne ?



RÉDACTEUR EN CHEF

Jean-Claude Rullier : responsable du pôle d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel de Poitou-Charentes.

RÉDACTEUR DU DOSSIER

Pascal Vimenet est auteur-réalisateur, critique et enseignant de cinéma, connu comme l'un des spécialistes et des experts internationaux de l'image d'animation. Il collabore aux *Cahiers du cinéma*, à *Passage d'encres*, ainsi qu'à la série *Palettes* et a fondé la revue *Animatographe*. Il est l'auteur et le coordinateur aux éditions de l'Œil de plusieurs ouvrages récents parmi lesquels *Svankmajer E & J bouche à bouche* (2002), *Émile Cohl* (2008), *Walerian Borowczyk* (2008). Il est, par ailleurs, le fondateur du dispositif École et cinéma pour sa partie animation, et enseigne à l'EMCA d'Angoulême, à la Poudrière de Valence et à l'Université François-Rabelais de Tours.

Ce dossier est une adaptation par Centre Images du document conçu en 2008 par Poitou-Charentes Cinéma.





